مجنون وليلى

أندريه ميكيل

كان المجنون في الصحراء ، يعيش مع الوحوش ، يتقوت بالعشب ويشرب مع الغزلان في الموارد ٠ وجاء (يوماً ما) زائر فقال للمجنون :
« يا قيس بن الملوّح ، أتيتك بليلى ، تريد أن تتحدث اليك ، مرت سنوات عليكما ، وأنتما متفارقان ، ألا تريد أن تحاورها ؟ فاجاب المجنون: « والله ، هي قرة عيني ، هي من أعز الأشخاص لقلبي ، ولكن ٠٠ اخاف زيارتها، فلو رأيتها ، لمنعتني عن حب ليلى ! »

ما هو هـذا الحب الغريب الذي يرفض مقابلة الحبيب ؟

وماذا نعلم عن بداية حكاية مجنون وليلى ؟ نعلم – على كـل حال – أن تسجيل الحكاية تعلق بنشاط الكتاب في مدينتي البصرة والكوفة ، أعني نشاط النحويين واللغويين الذين قيدوا خزانة جزيرة العرب الواسعة المتكونة مـن الأشعار والأمثال والذكريات التأريخية والخرافات وهلم جراً ٠٠٠ هكذا سجل كل هؤلاء الكتاب حكايات عرفها العرب،وكانوا يتحادثون فيها في انتهاء القرن الأول للهجرة وابتداء القرن التالي ٠ ماذا تقـول تلك الروايات ؟تكلمنا – تحت بعض الأسماء – عـن شاب وفتـاة يتحابان ضد عائلتيهما اللتين تمنعانهما عن الزواج ،مما جر الفتاة الى الزواج مـن رجل آخر ، والشاب الى اليأس والضلال في الصحارى والهزال وأحيـاناً الى الجنـون والمـوت ٠

نعلم اذاً أن المجنون ينتمي الى هذا الصنف من الحب الذي سمي بالعذري ٠ هو على طرف المغامرة الحبية ، بعيداً عـن الحب الطبيعي الذي يهدف الى سعادة المحبـين والولادة ، وأكثر مـن ذلك : ان الحب العذري بعيد عن الحب الكرتوازتي ، الذي يحتم على المحب برهة من الزمان (ربما طويلة) بـين نشـوب الحب والزواج ٠ أما الحب العـذري (أو الأفلاطوني) فانه يرفض كـل ما يتعلـق بالجنس ، وتخلق هـذه الارادة البطـل المحب المشهور الذي يهيم في البوادي ، ويشيد بذكر الحبيبة ، ويشكو ألمه الى السماء ويعاتب الحبيبة على قساوتهـا ، وبعدها ٠ ولكن هنا ، فرقاً عظيماً بين الجنون وسائر المحبين العذريين ٠ فلنفكر قليلاً في حالة المجنون وأسباب تعاسته ٠



كان من الطبيعي أن يحب المجنون الفتاة وتحبه هي الأخرى ، لأنهما من نفس القبيلة ، وهو أكبر منها ، وأسرتاهما غنيتان ، غير أن أسرة المجنون أثرى من أسرة ليلى بعض الثروة . والأهم أن ليلى بنت العم ، ويعلم كل واحد منا أن العرب كانوا يفضلون هذا الزواج ويعظمونه .

ومن ثم السؤال الأول : ما حدث (إذاً) حتى لم يستطع قيس بن الملوح أن يتزوج ليلى ؟ ولماذا حرم أهل الفتاة الزواج ؟ قال صاحب كتاب الأغاني ان العرب، في الجاهلية، لم يحظروا على الشبان والفتيات التحادث والالتقاءات والمزاح ؟ ولكن تتغير الحالة اذا أحب شاب فتاة . من تلك اللحظة ، يجب عليه أن يفوض مشروع زواجه الى رئيس العائلة ، لأن الزواج هو من أمر والدي الشابين .

اذاً ، ما أراده قيس بن الملوح ؟ أراد التشبيب، أعني أنه أراد أن يعرف قبيلته بحبه لليلى ، أن يغني بهواه في المخيم وفي كل مكان . و — بعبارة أخرى — لم يميز بين الحب وبين الزواج الذي هو من شؤون القبيلة الرسمية . وهنا سؤال آخر ، سؤال أساسي: لماذا اختار المجنون هذا الموقف ... يمكننا أن نقول انه فضل الشعر على الحب، والحب على الزواج والسعادة ، والحرية على القانون الاجتماعي .

لم تكن حكاية مجنون وليلى حكاية حبية فحسب . بل كانت حكاية الشاعر المحب ، حكاية الشاعر الذي اعتبر الحب لا غاية بنفسه ، بل أصلاً للشعر الذي هو المقصد الأول وربما المقصد الواحد. نستطيع هنا أن نقدر ابتكار البطل العربي بالقياس الى اخوانه من الشرق والغرب . فشتان ما بين البطل الذي تتحدث نحن عن حبه والبطل الذي يتحدث هو عن آلامه ومغامرته وموته القادم ، والبطل الذي لا يكتفي بالقول البسيط ، بل يغني في أبيات ، أي في أعلى أصوات الانسان . انتظرنا (نحن الغربيين) شكسبير وريتشارد فاغنر لنخلق البطل الغرامي الناطق بلسانه .

يتواصل تفضيل الشعر على الحب الى عاقبة أخرى . ليست البادية اطاراً فقط ، اطاراً صالحاً للحكاية . ان الصحراء تقوم بدور أساسي بالنسبة الى مشروع الشاعر وحريته والشعر الجديد الذي أراد اختراعه . عندما نوى المجنون خلق قصيدة جديدة (لم تسمع الى عهده) توخى أيضاً أن يعطي هذا الشعر الاطار الواحد الذي كان موافقاً له : أعني البادية كاطار الحرية المطلقة . وأراد أيضاً أن يعلق كل الكائنات والنباتات التي تكون الصحراء بمغامرته كشاعر ومحب ، حتى يمكننا أن نقول ان استعارات المجنون ليست استعارات بمعنى الكلمة العادي ، بل الصور الحقيقية للأشياء والكائنات التي يعيش المجنون معها في البادية . فان الريح مثلاً هي الريح التي تمر برائحة ليلى ، وعين الغزال عين ليلى نفسها ، والحمامتين اللتين تطيران الى عشهما المحبان في فرارهما الى أرض السلام والسعادة . هكذا ، بقدر ما كانت البادية الاطار المنتظر لهيمان المحب المجنون بحبه ، بقدر ما صارت مكان عبقرية الشاعر المجنون بجنه .

قد يقال هنا ان القصيدة كانت تعرف ، قبل المجنون ومنذ الأزل ، البادية كفضاء المغامرة الشعرية الى جانب الحياة الحبية . ولكن أسطورة المجنون تختلف — تمام الاختلاف — عما نعلم من حياة الشعراء القدماء وشعرهم . والآن ، علينا أن نمعن النظر في صورة الحب عند المجنون لكي نوضح هذا الفرق بينه وأسلافه .



ما فعله الشاعر الجاهلي ؟ بكى على الأطلال وغنى بالحبيبة البعيدة ، ولكن، بعدما فرغ من بكائه، رجع الى السلوة ، أعني الى امرأة أخرى وخاصة الى القبيلة وكبرها وكبر الصحراء كخزانة قيم الحياة الاجتماعية التي هو من أفرادها و (في كثير من الأحيان) سيدها • أما المجنون فانه يخالف شعراء الجاهلية (كما انه يختلف عن عمر بن أبي ربيعة) فيما يتطلب حق اعلان اسم الحبيبة (أعني اسمها الحقيقي ، لا اسمها المستور) ، فيما يتطلب حق الكشف عن الحب البحت الواضح الصادق ، مما جعل المجنون بطل حب واحد مطلق لا تسليه عنه ، حب ليس عنده طارئاً (كما كان للجاهلي) ولا متفرقاً، يوماً عن يوم ، بين النساء (كما كان لعمر بن أبي ربيعة) • وأخيراً أعلن البطل حبه ضد القبيلة ، أعني أن القيمة العليا هي الحبيبة ، لا الشعب ، وأن البادية أصبحت خزانة هذه القيمة أكثر منها خزانة قيم البدو •

اذا كان القانون الاجتماعي أن يستر الحب الحقيقي [كما فعله (بطريقتين مختلفتين) الشاعر الجاهلي وعمر بن أبي ربيعة] واذا رفض المجنون هذا الستر (كما فعله عن طريق التشبيب) ، فينبثق من ذلك أنه فضل حرية الشاعر والفنان والانسان على قانون المجتمع • واذا قال قائل اني مبالغ ، سأجيب بالدعوة الى التفكير في تسمية قيس بالمجنون • ماذا تعني هذه التسمية ؟ فلو لم تكن المشكلة مشكلة أساسية ، لماذا الأسانيد والمجادلات الطويلة التي يتبسط فيها كتاب الأغاني ؟ لماذا ، من جانب كل هؤلاء الذين يزعمون أن الشاعر معتوه ويعتمدون على أنه يلعب بالحصى والتراب ويمشي عارياً ويصيح ويسقط من بعد في صمت عميق ، و (من الجانب الاخر) كل من يدعي أنه لم يكن مجنوناً ويقول : « انما كانت في رأسه لوثة ، أو : أصابه في صباه مرض ولم يعد قوياً كما كان من قبل ، أو : لم يزل قيس حالماً ، بقدميه على الأرض ورأسه في السحاب ••• » • نعم : لو كانت المجادلة تناقش الباحثين والمثقفين فقط ، لم يهتم بها أبو الفرج الأصفهاني هذا الاهتمام • أعتقد أنا (بخلاف ذلك وفي الحقيقة) أن المشكلة – كما قلت – أساسية ، وان احتجاج الشاعر على قبيلته شديد ، عنيف ، لدرجة أنها سمت الشاعر مجنوناً ، مما جعلها تقول: « هذا الرجل غير سليم العقل ، في وسعه أن يقول كل ما يريد ، كل هذا غير مهم ، لأنه (بالضبط) مجنون » • وكان الشاعر (من جانبه) يقبل هذه التسمية باسم حريته ، كان يقبلها لأنها تفتح له أبواب الشعر الحر ، الشعر الثوري بالنسبة الى القوانين المرعية في ماضي الشعر والمجتمع •

يبقى سؤال آخر : لماذا هذا النوع من الشعر ؟ ما هي أسباب ولادته ؟ ولماذا وجد في جزيرة العرب، وفي هذا العصر البعيد ، أعني القرن الأول للهجرة ؟ نحن – بعد أربعة عشر قرناً – تعودنا على التحدث عن الحب العذري ، غربياً كان أو شرقياً – وألفنا كتباً عديدة متنوعة في هذا الموضوع • ولكن علينا أن نرجع الى السؤال : ماذا دعا جزيرة العرب القديمة الى اختراع هذه الحكاية (وحكاية جميل بثينة وقيس لبنى وسائر المحبين العذريين) ؟ وكيف صار الرجل المجنون (الذي هو في البداية لا أكثر من خرافة) رجلاً حياً في أذهاننا ، أسوة بالأبطال الكبار من الأدب العالمي ، مثل هوميروس وفرتر وتريستان •

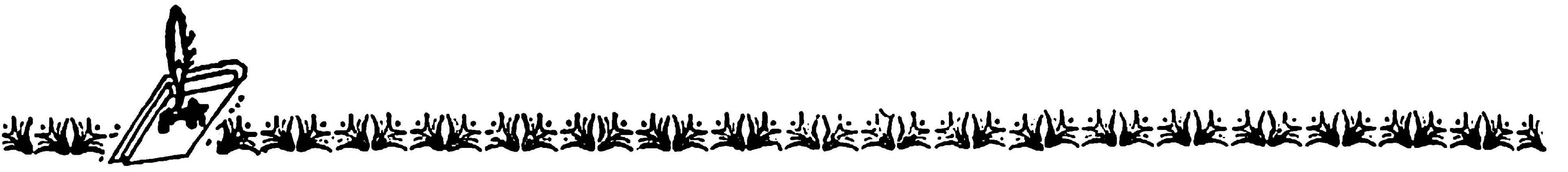


أعطانا باحث تونسي – اسمه طهار لبيب جديدي – التفسير الأول • برهن على أن القبائل التي ولد فيها الحب العذري كانت من أفقر العشائر العربية ، انها على الهامش ، لم تشارك في فتوح الاسلام ولم تزل في جزيرة آبائها ، بعيدة أيضاً عن طرق التجارة ، أي (بالجملة) طرق المجد والثروة • واعتبر السيد جديدي أن هذه القبائل عوضت عن النقصان في المجد التاريخي بمجد آخر ، فاخترعت نوعاً جديداً من الثقافة والأدب • هذا يفسر لنا المجادلات والمنازعات اللانهائية التي تضادت فيها تلك القبائل والتي دارت على السؤال : « ما هو ،وفي أي قبيلة ، الحب الكامل ؟ » وتم التناقش بانتصار عشيرة المجنون ، أعني بني عامر بن صعصعة،كما يدلنا عليه كتاب الأغاني • روى أبو الفرج الأصفهاني أن رجلاً أتى بطناً من بطون بني عذرة فطرح السؤال المذكور ، فأجيب له : « كنا من ألطف الناس في الحب ، ولكن جاء مجنون بني عامر ففضلونا بفضله » •

التفسير ممتع ، بدون شك ، ولكنني أظن أننا نستطيع أن نستقصي في الموضوع ، أي ، بعبارة أخرى ، أذهب الى أن رأي الباحث التونسي مرحلة أولى ؛ غير أنها لا تفي الموضوع حقه • اذا كانت (بالفعل) عشائر الحب الكامل على الهامش ، اذا كانت (بالفعل) عائشة بحسب القانون البدوي ، واذا شاهدت (في الوقت نفسه) أن القانون لم ينفعها لشيء في التاريخ الجديد المولود من الاسلام وفتوحاته ، ليس (ربما) من الغريب أن تخرج على القانون – بطريقة ما – وتستبدل بعض قيم البادية بقيم أخرى ، مثلاً مروة الرجل بعنو المحب والوفاء بالقانون الاجتماعي بالوفاء بقانون الحب • نرى (هكذا) أن قبيلة المجنون لم تختلف عن القبائل الأخرى، مستندة الى الشاعر لإشهار صوتها ومجدها، ولكن الرسالة – في هذه الحالة – كانت جديدة ،وكانت السبيل الى المجد تؤدي أيضاً الى التحدي والخطر والانفصال عن المجتمع العربي البدوي •ولهذا السبب اخترعت القبيلة الشاعر المجنون الذي يمكنه اعلان الرسالة بدون أن يجازف بها في الخزي أو في السخرية ••• لأنه مجنون •



والآن علينا أن نتفكر في مصير المجنون بعد ولادته • كانت المرحلة الأولى جمع الروايات المختلفة عن الحكاية وأسبابها ، والتعلق عليها ، كما فعله مثلاً الوالبي وأبو الفرج الأصفهاني وآخرون بعدهما • قد ذكرت شيئاً من المجادلات والأبحاث في هذا الميدان ولن أرجع اليها ، مكتفياً بالقول بأن المجنون صار من أكبر شعراء العرب وأبياته من أشهر مؤلفات الخزانة الأدبية العربية • أما المرحلة الثانية فانها تمت الى المجنون الصوفي ، بطريق الفرس أولاً ، خاصة بصوت النظامي وأمير خسرو الدهلوتي والجامي وعبدالله الهاتفي • ومن الفرس مرّ المجنون الصوفي الى الترك ، مثلاً الى الحمدي والفضولي ، ورجع أيضاً الى العرب فأصبح واحداً من أكبر أبطال الحب الديني • بحسب هذا التقليد ، يعتبر المجنون الصوفي السكران بحب الله ، وهواه لليلى التوقان الى الآخرة ؛ بينما صارت ليلى (بقدر ما هي محجوبة بعيدة دائماً عن الحبيب والتقائه) المثال الأعلى للسعادة الخالدة التي لا نلقاها في هذه الدنيا •



فلنجتز الآن بعض القرون للرجوع الى البلادالعربية ، وخاصة الى الشاعر العربي المصري الكبير، أعني شوقي • أخرج ، في سنة ١٩١٤ مسرحيةعنوانها مجنون‌ليلى، التي مثّل فيها المحبين وأسرتيهما ورسول الخليفة الأموي وبعض أشخاص القبيلةوالبادية • نلاحظ هنا أن شوقي ذكر الأسباب المهمة التي كونت حكاية المجنون • ولكن ، اذا مثّل‌شوقي المجنون المعروف المشهور ، مثل المجنون – هو من طرفه وبلسان أخيه الشاعر – القيم العربية الأساسية التي كانت تعتمد عليها القومية العربية في عصرها المسمى بالنهضة • هكذا أصبح‌المجنون (وعبره الشاعر العربي القديم) بطل تاريخ مؤسس على قيم العروبة الدائمة المتواصلة من خلال‌القرون ••• وأظن أن أهم القيم هنا هي الوفاء بالوعد ، الوفاء بالوفاء ، والايمان بالمصير والمستقبل،وتعظيم‌الشعر واستعماله صوت العرب الأكبر الخالد•

وبعدما صار المجنون بطل الأدب العربي المؤبد و (بالتالي) المعاصر الصالح للتاريخ الجديد ، أصبح أيضاً شيئاً آخر ، شخصاً آخر ، في مرحلة أخرى و– هذه المرة – في الغرب • الاسم الكبير هنا اسم الشاعر الفرنسي Aragon ، المتوفى في هذه‌السنوات الأخيرة • وضع Aragon مجموعة من القصائد والنصوص النثرية ، معنونة بـ « مجنون‌ألسا » ، وتعني « السا » المرأة المحبوبة ، منبع كل الأحلام الانشائية، في غرناطة قرون المجد والانحطاط ،صور Aragon شخص الشاعر المجنون الذي يسير على شوارع المدينة ويعلن قدوم عصر الانسانية الجديدة المحررة من ضغط الماضي وطغيانه • هكذا غير مجنون Aragon معنى السعادة الخالدة التي‌تحدث عنها المجنون الصوفي القديم – فارسياً كان أو تركياً أو عربياً • بخلاف عن ذلك المجنون القائل : « ان السعادة غير موجودة هنا والآن » ، يجيب مجنون Aragon ، وهو المجنون الثوري : « أريد ، لي ولكل انسان ، السعادة هنا ، على الأرض كلها ، وعلى الحافر » • نرى هكذا أن المجنون لم‌يزل ، من أصوله الى مراحله الأخيرة ، بطل الحرية ، حرية الشاعر والفنان والفرد ، ثم حرية النفس أمام‌الدنيا وسرابها ، تتم حرية الانسانية التي يعلنها (تحت وجه الشاعر وبصوته) البطل السياسي الناطق‌باسم الشعب كله ، وربما باسم كل شعب في العالم •

لا أستطيع أن أنتهي من ذكر تغيرات المجنون في مصيره الطويل العالمي بدون أن أستلفت النظر الى أغرب هذه التغيرات • فان المجنون – أو بعبارة أصح – صورة المجنون صارت من أسس تأملات مسيحية بقلم كاتب فرنسوي معاصر ، اسمه Bernara Feiller ، في كتابه الموسوم « الليل والمجنون »، تكون فيه صورة المجنون ممثلة لنشدان‌الله عبر هذا الليل الذي نسميه ليل الصوفيين حسب ما قال الصوفي الاسباني الكبير سان جان دي‌لاكروا •

كل هذا يدلنا على أن المجنون العربي العتيق‌يمكنه أن يلبس ثياباً مختلفة ويسلك طرقاً متنوعة ، وأن مجده العالمي باب لم يزل مفتوحاً ، في المستقبل،لمغامرات لانهائية • ولكن ••• لماذا ••• كيف أمكنه أن يصبح بطلاً لأمثلة عديدة مختلفة كل الاختلاف•

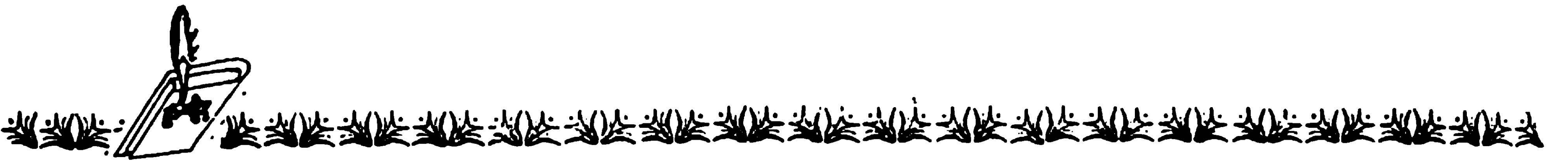


علينا أن نرجع الى بطل الأصول ، لكي نكشف عن سره ، سره الذي يفسر تغيراته التاريخية .

أعتقد أن المجنون هو البطل الصوفي ، ولكن بالمعنى الذي نجده عند الفيلسوف الألماني نيتشه ، بكلمة « صوفي » ، يعني نيتشه قوة داخلية يحملها البطل ويدمجها في مشروع حياته الأساسي ، وتجعله هذه القوة يجد فيها مصيره ويجمع حولها ، كل قوى الجسد والقلب والعقل . أعتقد أن هذا التحدي للبطل عند نيتشه يوافق المجنون . فانه ، من جانب ، وكما ذكرته ، صار الشاعر ، حسب العادة العتيقة ولكن بمعنى جديد ، صار صوت القبيلة وأكثر : واحداً من أعلى أصوات التراث العربي ومن أشدها ابتكاراً . ومن جانب آخر ، حشد المجنون ، في جسمه وفي نفسه ولنفسه ، مشروعاً حيوياً ، وهو لا أكثر ، ولا أقل من الحرية ، حرية التصرف والقول . هكذا يكون المجنون البطل المنفتح (Ouvert, disponible ، كما قال الكاتب الفرنسي جيد) . فاذا قبلنا هذا النظر ، ففهمنا لماذا استطاع المجنون أن يلبس كل هذه الثياب خلال حياته الطويلة الدولية ، فان الحرية هي مبدأ المطلق المنفتح على كل الأشكال ، يمكننا أن نعطيه المحتويات المختلفة: هي حرية النفس كما كان للمجنون الصوفي، حرية الشعب ، كما كان لمجنون شوقي ، حرية الانسانية ، كما كان لمجنون Aragon ، حرية الايمان، بل حرية جنونه ، كما كان للصوفي المسيحي ، من يحيي الصليب القديس S. Jean de la Crois الى مجنون Bernard Feiller .

★ ★ ★

والآن (وأخيراً) ماذا نفعل بالمجنون في الغرب، أو : ما فعلته به ، أنا ، في فرنسا وللعموم الفرنسي؟ رأيت أولاً أن الفضيحة الكبرى هي أن المجنون مجهول ، باستثناء المستعربين وبعض أئمة الثقافة مثل Aragon الذي ذكرته . أردت اذاً تعريف فرنسا بالمجنون ، ولكن ، قبل كل شيء ، كان من واجبي أن أكتشف الشاعر العربي القديم وسره ، وأن أبدي ثروته وثورته ، وأن أقابله بسائر أبطال الحب المطلق، مثل روميو وجولييت وفرتر وتريستان وأزولت ، والمحب كما صوره الشاعر الفرنسي أندريه بروتون في كتابه « ناجدا » والكاتب وزميلي المرحوم رولان بارث في كتابه « مقتطفات من الخطاب الحبي » . تطرق هذا البحث الى الكتاب الأول المعنون « مجنون وليلى ، أي : الحب المجنون » . ولم أكتف بهذه الدراسة فاني تساءلت بيني وبين نفسي وقلت : « لن أقوم بشيء اذا لم أعرف بلدي (أعني لأكبر عموم ممكن) بالمجنون . اذاً ، كان من واجبي أن أقدم لهذا العموم ، بطريق الترجمة ، نبذاً من قصائد الشاعر . هذا ما فعلته في كتاب ثان ، تحت عنوان « الحب الشعر » . ولكن بينما كنت مشتغلاً بهذا النشاط المزدوج ، فكرت ، مرة أخرى ، في مصير المجنون بفرنسا . واعتقدت أن أحسن الوسائل لتعريفها بالمجنون ، هي الرواية بصفتها أصلح الطرق لتعريف أي موضوع ، في الآن وفي الغرب على كل حال . هكذا ، في أثناء بضعة أشهر ، اشتغلت بثلاثة كتب وصرت ، بفضل المجنون ، باحثاً وشاعراً ، وكاتباً روائياً .



فأما الرواية التي عنوانها « يا ليلى، يا عقلي ! »، فجمعت أولاً بين روايتي حكاية نشوب الحب في قلب المجنــون • تعلمون أن بعض الرواة صــوروا المجنون وليلى كطفلين يرعيان أموال القبيلة ويحسان بالحب ينشب شيئاً فشيئاً في نفسيهما • وخلافاً عــن هــذه الرواية ، مثــل رواة آخرون المجنون كشاب ممازح يتحادث مــع الفتيات وينشد لهــن الأبيات يتصباهن ، فأصيب بالنظرة الصاعقــة يوم مر أمام فتيات بينهن ليلى••• ثانياً أضفت الى الحكاية بعض الحوادث ، مثلاً المحاورات بين والدي المجنون وليلى، أو بــين والد ليلى (وهو المهدي) ورسول الخليفة الأموي ، وهو نوفل • وثالثاً (وبالخاصة) نظمت على حسب الزمان (يوماً عن يوم وسنة بعد سنة) الوقائع التي تكون حياة البطل والتي قدمها لنا كتاب الأغاني والكتب الأخرى بطريق غير منتظمة ، اسناداً بعــد اسناد ، بكل الحرية وحسب رغبة الكاتب • وأخيراً، ابتدهت بعض أبيــات المجنون ، وجمعت بين حريته وبين حريتي : ابتدهت أبيــاتاً في الترجمة الفرنسية عن الأصل المحتمل و (مرة واحدة) بيتــاً في اللغــة العربية : أهديه الى ذكرى المجنون وسائر الشعراء العرب منذ الأزل الى الأبد • هــذا هو ، على البحر البسيط :

مَــررت في حلمِ ألــفِ شاعرٍ بِطوا ... لِ ألفِ عــامٍ وجاء يــومُ مولِدكِ

أندريــه ميكيــل
ــ فرنسا ــ

★ ★ ★

الخطاب الروائي بين الواقع والأيديولوجيا
نحو مقاربة اجتماعية جديدة

محمد الباردي

لقد أردت أن تكون مداخلتي خاصة بالخطاب الروائي الحديث دون الحديث عن الأجناس الأدبية الأخرى لأسباب عديدة منها :

١ ـ ان الرواية تعتبر من الأجناس الأدبية المستحدثة في الأدب العربي ولذلك من الطبيعي أن تتعدد وجوه اشكالياتها وتتعقد أيضا ، فتجربة روائية تقل زمنيا عن القرن غير قادرة موضوعيا على تجاوز كل الاشكاليات المطروحة .

٢ ـ ان ارتباط الرواية العربية شكليا بانجازات الرواية الأوروبية لا يسمح تاريخيا وفي الوقت الراهن بظهور نظرية روائية عربية ، وهذا من شأنه أن يعقد اشكالية الرواية العربية في علاقتها بالمرجع الاجتماعي .

٣ ـ ومع ذلك فان الرواية العربية بحكم طبيعتها الفنية كجنس أدبي حكائي تبدو لنا أنها أقدر الأجناس الأدبية على تمثل مظاهر الواقع الاجتماعي وبالتالي على تعميق اشكالية علاقتها به .

« ان مصطلح « خطاب » الذي تبناه الملتقى عن وعي لا شك يبطن مفهوما مشروطا بطرفين رئيسيين ، هما الباث وهو الروائي والمتقبل وهو الناقد الأدبي والقارىء العادي والمؤلف الجديد أيضا والطرفان محكومان بدورهما بشروط سوسيو ثقافية . واذا كان موضوعنا متعلقا بالخطاب الروائي بين الواقع والايديولوجيا فاننا سنسعى الى تحديد طبيعة هذا الخطاب **من خلال هذين الطرفين المتحاورين اللذين يتجاذبانه .**

ونحن نعتقد أن المسألة من بعض وجوهها مسألة منهجية في الحديث عن المثلث : (خطاب روائي ـ مرجع ـ ايديولوجيا) فلئن سعت المناهج الشكلانية باختلاف اتجاهاتها منذ الثلث الأول من هذا القرن الى عزل الخطاب الأدبي عن المرجع واعتباره مجرد قول مستقبل خلق لذاته ويفهم بذاته فان المناهج الاجتماعية وهي أيضا متعددة الاتجاهات والمشارب سعت منذ زمن طويل الى تأكيد **العلاقات التي يجب أن تكون موجودة بين الخطاب الأدبي والمرجع** ، الا ان الخلاف بين الاتجاهات داخل المنهج الواحد يطرح الاشكالية الحادة المتعلقة بطبيعة ونوعية هذه العلاقة فالأدب ينبع من المجتمع ، تلك حقيقة نقبلها لكن كيف يتعامل الأدب مع المجتمع فذاك محل جدال وخلاف .

لقد آمنت النظرية الوضعية (Le positivisme) بالحتمية الرابطة بين الأدب والمرجع اذ ربطت كل تغير على مستوى المفاهيم الجمالية بالتغير الطارىء على مستوى القيم الاجتماعية . ولقد سعت المناهج



الماركسية الى تجاوز هذا المفهوم للحتمية العلمية عن مفهوم الانعكاس وهو مفهوم مرتبط بالعلاقة ٠

الا اننا في مداخلتنا هذه سنتجاوز هذه النظريات المعروفة نحو مقاربة اجتماعية جديدة للأثر الأدبي وبالتالي للأثر الروائي العربي ٠ ومن باب الأمانة العلمية أن نحيل على النظرية التي تقف وراء منهجنا في معالجة المسألة ٠ ذلك اننا نعتبر أن نظرية التقبل ، وهي نظرية المدرسة الألمانية أو بالتحديد « مدرسة Constance ورائدها الكبير (يوس) Jauss (١) تعد اضافة منهجية جديدة تفتح زاوية جديدة للمقاربة الاجتماعية ٠

ان الأثر الأدبي الجديد لا يُتقبَّل ويقوم بتعارضه مع خلفية اشكال فنية أخرى فقط ولكن بتعارضه مع خلفية تجربة الحياة اليومية ، ولذلك فكل عمل روائي يتضمن جواباً على سؤال وكل قارىء سواء كان قارئاً عادياً ناقداً أو مؤلفاً جديداً ينتظر جواباً من هذا العمل وهو بطريقة أو بأخرى يريد أن يعثر على هذا الجواب ٠

ولكن أهم ما في هذه النظرية هو أن صورة المتقبِّل وصورة التقبل للأثر الروائي نجدهامرسومة في أغلب الحالات في الأثر نفسه من خلال علاقته بالآثار السابقة التي تتخذ كمثال أو سنَّة ٠

حينئذ وانطلاقاً من هذه الفكرة يمكن أن نقول أن المتقبل ذو دور أساسي في توجيه الخطاب الروائي وقد أهملته مختلف الاتجاهات النقدية ٠ فالمقاربة الاجتماعية للخطاب الروائي يمكن اذن أن تكون من خلال تحليل هذا الدور خصوصاً :

١ ــ دور المتقبِّل في توجيه الخطاب الروائي :

أ ــ دور النقاد :

ان القراءة النقدية تعني التأويل وهو عندنا « ملء المجال الأبيض » في العمل الروائي فالآراء الصادرة عن التأويل هي في أغلب الأحيان ليست موجودة في النص بقدر وجودها في ذهن القارىء وخاصة اذا كان الأمر متعلقاً بتلك الآثار الفنية المتكاملة ، ولكن التأويل لا يستطيع دائماً أن يتجرد من خلفية الايديولوجية ، وهذا ما سنحاول تحليله معتمدين على ملتقى حول الرواية العربية انعقد بالمغرب الأقصى باعتباره « وضعية نموذجية للتقبل » (١٩٨٠) ٠

يؤكد محمد برادة في دراسته الجادة لثلاثة نماذج روائية محدداً وظيفة الرواية أن الخطاب الروائي هو خطاب ايديولوجي تبشيري ، فهو يقول « ان تميز الرواية كعمل له استقلاليته الذاتية وكتشكل ينسب المضامين ويشخصها في بنيات ورؤيات متصارعة هو الذي يتيح تصوير مرحلة الانسان العربي باتجاه الكشف عن الوعي القائم وعن المعوقات الحائلة دون نهوض وعي ممكن عند الطبقات الكادحة والمنتجة ليكون التغيير عميقاً وشاملا يحرر الانسان العربي من الاستغلال والكبت والحرمان ويعتقه من عبادة الشخصيات ووطأة المحرمات(٢) وقد تبدو هذه الوظيفة عند بعض النقاد الآخرين ، رهينة الظروف الاجتماعية السياسية الخاصة بالمجتمع العربي ومندرجة ضمن الوظيفة العامة للأدب العربي المعاصر وهو « في بلادنا مواجهة حامية صاخبة ، مواجهة مع الذات ومع المجتمع ومع السلطة » ٠ في حين ان الأدباء « محاصرون يمسون على الحبال »(٣) فهي اذن مساهمة في هذا الفعل الخلاق في وجه محاولات الاجهاض والقهر والعسف التاريخي » وحينئذ يظل التصنيف متأرجحاً بين التصنيف وفق المدارس الأدبية المعروفة في الغرب(٤) والتصنيف الايديولوجي ، الذي يرى مثلا ان رؤية العالم في رواية السبعينات تنحصر ــ على وجه الخصوص ــ في ثلاثة اتجاهات هي :

- **الاتجاه الثوري ذو الرؤيا العلمية ٠**
- **الاتجاه المحافظ ذو الرؤيا المثالية المطلقة ٠**
- **الاتجاه الوجودي(٥) ٠**

ثم كيف نفهم كذلك هذه المؤلفات التي تحمل عناوين على نحو « الأدب والايديولوجيا في سورية (١٩٦٧ ــ ١٩٧٣) لبو علي ياسين ونبيل سليمان(٦) أو « الرواية العربية في رحلة العذاب »(٧) لغالي شكري ان لم نرصد توجيهها الايديولوجي للرواية العربية المعاصرة ٠

ان الناقد العربي يصر على المفهوم الوظائفي للرواية ، لكن الوظيفة في حد ذاتها تختلف من ناقد الى آخر حسب الانتماءات العقائدية والتصورات السياسية للحياة والمجتمع ، وهي بذلك تؤثر تأثيراً على عملية التفسير والتأويل ٠ فرواية « نجمة اغسطس » على سبيل المثال وهي لصنع الله ابراهيم ظلت محل جدل يبرهن الخلفية الايديولوجية بين



محمود أمين العالم وبطرس الحلاق وقد تركز الخلاف حول دلالة « الآلــة » في هذه الرواية ودلالة « الوصف المسطح » والتشيؤ فيهـا واستخدام بعض تقنيـات ما يعرف بالرواية الجديدة ·

فلئن مال الحلاق الى تفسير الرواية تفسيراً فنياً ودلالياً فرأى في الآلـة قـوام السلطة فتصبـح الدلالة اذن دلالة حضارية فان محمود أمين العالـم يصر على ان الرواية « تعبر عن رؤية أو أزمة هذا المثقف العربي الشأمان ، المرهق ، اليائس ، الرافض ولكنه كذلك الرغب عن الفعـل » وهكذا يصبـح الخلاف بين الناقدين حول تفسير الرواية وتأويلهـا خلافاً ايديولوجياً سياسياً ·

لقد حدد محمود أمين العالم خلفية « الحلاق » الايديولوجية على النحو الآتي :

- **ان أزمة الواقع العربي هي أزمة حداثة ، أزمة التقنية المقحمة علنياً من عالم مغاير ·**
- **أزمة شكل حكم أقحم اقحاماً في مجتمع اعتاد على كل شيء ســواه ·**
- **أزمة أعراف وقوانين جديدة من عالم مغاير ، أقحمت لتحل محل العرف القديم « الذي كـان ينظم علائق المجتمع القديم ويعكس تصوراته بنفسه ومثله وبأساطيره » الذي تغذي ديناميكيته الخاصة فهي اذن أزمة « الحكم والتصنيع » ·**
- **الاتحاد السوفياتي هو مجتمع الآلة ·**

بيد أن محمود أمين العالم يرى ان الأزمة هي أزمة اجتماعيـة سياسية طبقيـة ترتبط أساساً بعلاقات الانتاج فهو يقول « ليست الأزمة في مجتمعنا العـربي ناجمـة عـن التصنيـع المقحـم وانمـا هي أزمة حكم أو بتعبير أدق وضـع طبقي سـائد ، ولهذا فالحكم ليس مقحماً من الخارج اقحاماً مطلقاً بل هو ثمرة أوضاع وعلاقات قوى داخلية اجتماعيا ثم ينبري مدافعـاً عن الاتحـاد السوفياتي قائـلا « من العسف أن نضع تجربة الاتحاد السوفياتي على نفس مستوى الأنظمة الغربيـة الرأسمالية بحجـة استخدام تكنولوجيا واحدة على حد ما يقول كتاب اليمين الأوروبي وبعض كتاب اليســار الفوضوي من أمثال ماركيوز وغـيره »(٨) ·

ان هذا المثال يؤكد ان المتقبل الناقد يتعامل مع النص الروائي تعاملا ايديولوجياً وسياسياً في غالب الأحيان وجودة العمل الروائي قد ترتبط أحيـانا كثيرة بدلالته الايديولوجية وبذلك نفهم مثلا اهتمام النقاد بالروائيين الذين يقترحون مضموناً ايديولوجياً واضحاً ، فروائي كحنا مينه تتهافت العجلات الأدبية على تحليل رواياته وعلى تقديمه للقراء بصفـة غريبـة ·

ا

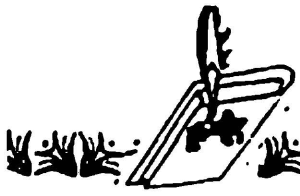
الا أننا نلاحظ أن التقبل الايديولوجي يحاول أن يجد مبرراتـه بالاستناد الى المرجع ، فالتأويـل الايديولوجـي الـذي ذهب محمـود أمـين العـالم في تحليله لثلاث روايات مصريـة (نجمـة اغسطس لصنع الله ابراهيـم ـ وقائـع حـارة الزعفـراني لجمال الدين الغيطاني ـ يحدث في مصر الآن ليوسف القعيد) يستند الى علاقة هذه الروايات بالمجتمـع فهو يؤكد هذه الفكرة قائلا : بالرغم من الخصوصية الأدبية لهذه الروايات الثـلاث فانهـا معلولة لهـذا الواقع التاريخي المحدد أي ثمرة له وتعبير عنه ولانفهم أبعادها فهماً حقيقياً عميقاً بغير استحضاره دون أن يجعل هذا منها استنساخاً لهذا الواقـع » ·

وهكذا رغم التوجيه الايديولوجي فان مسـألة المرجع مسألة قائمة في الخطـاب الروائي النقـدي فمستوى الفن للفن والجمال للجمال على حد عبارة مبارك الربيع اذا صح أن يوجد فعلا مستقلا عـن وظيفته لا يخالف قوانين الاشراط ·

والخطاب النقدي الروائـي لم يستطع بعـد الخروج من الاشكالية العويصة الكامنة في مفهـوم الاشراط في حد ذاتـه أي في العلاقـة القائمـة بين المتخيل والواقـع ·

فلئن يؤكد بعض النقاد على ان المتخيل هو في أن واحد احتفاظ بالواقع وانهاء لحالته التي كان عليها قبل التجاوز بتغيير أو تطوير أو تشكيل جديد وبوجه خاص بخلق تركيبات جديدة فأي واقع تعني؟ فهل هو واقع سوسيولوجي أم واقع ايديولوجي؟

اننا نعتقد أن الخطاب النقدي الروائي يريد أن يتمثل الواقع الايديولوجي أساساً لأسباب سياسية تريد توظيف الرواية لفائدتها ، فالبحث عن بطـل قومي أو عن بطل ماركسي هو الشغل الشاغل لدى بعض النقاد(٩) ·



وقد يكون هـذا الأمـر مرتبطـاً بالظـروف التاريخية التي عليها المجتمع العربي المعاصر ولكنه يبدو أكثر ارتباطاً بمسألة المنهج ٠

ان الخطاب النقـدي ما زال في أحيان كثـيرة مصراً على اختبار المناهج المتبينة لمفهوم الانعكاس، فهو « يولي الأسبقية للدلالة على التحليـل الألسني لافتراضات وجود دلالة اجتماعية ايديولوجية في كل انتـاج أدبي مهمـا كـانت خصوصيـة الشكليـة والمضمونية »(١٠) وهو رغم رفضه للشكلانية يظـل سعيه هذا دون الطموحات التي يروم بلوغها وذلـك لغياب علم اجتماع عربي قادر على تحليل الأوضاع الاجتماعيـة العربيـة ٠

فما هي البنى الاجتماعية التي تتحكم في المجتمع العربي المعاصر وما هي أنماط الانتاج فيها وما هي الطبقات الاجتماعية المتصارعة فيها ؟

كلها أسئلة لا أعتقد أن علم الاجتماع العربي قادر حالياً على تقديم الاجابات الحاسمة عنها ولذلك فان ناقد الرواية يجد نفسه بين أمرين :

أ ـ اما أن يتبنى بعض الأطروحـات الايديولوجية في تحليل المجتمع التي تروجها بعض الأحزاب الرسمية أو غير الرسمية ٠

ب ـ أو الاستناد الى علم الاجتماع الغربي في تحليله للمجتمع الغربي والذي يريد أن يظهر بمظهر العلم العـالمـي (une science universelle) ومحاولة مطابقة هذا التحليل على واقع المجتمع العربي بما في ذلك من اسقاط ، وعندئذ كيف نستطيع تطبيق مفهوم النبيويـة العكويتيـة « لقلدمان كما يدعو الى ذلك محمد براده في تحليله لثلاث روايـات عربية متحـدثـاً عـن الاستقلاليـة للروايـة وهي التي « تستدعي الابتعاد عن حصر الجهد النقدي في تاكيد تماثل النص بالواقع لكنها تبيح في الآن نفسه البحث عن علاقة الرواية برؤية ما للعالم قائمـة في البنى السوسيولوجية على اعتبار ان الرواية « هي الشكل النوعي للحظة تاريخية يسـائـل النظام خلالهـا نفسـه ولكنـه يستمر بعـد سـائـداً »(١١) ؟

وخلاصة القول ان الخطاب النقـدي الروائي يظل متأرجحاً بين التوجه الايديولوجي في فهم الواقع وتصوره وبين المنهج الاجتماعي في تحليل الأدب عند كل مقاربة اجتماعية ٠ وعندئذ فان نظرية التقبـل كمنهج في تحليل الأدب واعتبار الابداع عملية مشركة بين المبدع والمتقبل تتجاوز هذا التأرجح وعند ذلك نفهم التقبل النقدي ونحسم في الاشكالية القائمة بين الخلفية الايديولوجية أو المتمثلـة في البحث عـن الجواب اللائق بسؤال اللحظة الراهنـة والخلفيـة الثقافية المناسبة لها ٠

بيد ان المتقبل ليس الباحث في الأدب واللغـة فقـط بـل هـو أيضـاً (Mr Tout lemonde) أي رجل عادي، فمسألة التقبل كطرح اذن ومن جانب آخر على مستوى القارىء العادي ، وقد لا حظنا أن نظرية التقبل لا تزال الى حد الآن لا تحظى بعناية فائقة في الدراسات العربية المعاصرة التي نـرى في الأدب مجرد تاج اجتماعي لا غير واننا نعتقد اننـا لا نستطيع الوصول الى مقاربة اجتماعية للعمـل الروائي بدون اعتبار دور القارىء في عملية الابداع على أساس أنه عنصر فاعل ٠ فالى أي مدى يحـدد القارىء العربي الانتـاج الروائي ؟ وهـل تجيب الرواية العربية عن نوع محدد من مشاغل القارىء العربي ؟ مسألتان جديرتان بالاهتمام ٠

لقد أجرينا استجواباً متواضعاً يتعلق بتقبـل روايات حنّا مينه على مجموعـة من القراء يبلـغ عددهم الخمسين جلهم من طلبة كلية الآداب ومعهـد بورقيبه للغات الحية وقدتوصلنا الى النتائج التالية:

☐ الشخصيات المحبذة :

أ ـ الرجال :

زكريا المرسلني	٢٦	اليـاطـر
أسيرو لعور	١٥	بقـايـا صـور
الفتـى	٢	الشمس في يوم غائم
الطـروس	٢	الشـراع والعاصفة
التنقيب م	١	المـرصـد
الطفل	١	بقـايـا صـور

ب ـ النساء :

الأم	١٢	بقـايـا صـور
شكيبة	١٠	اليـاطـر
زنوبـه	٤	بقـايـا صور
ربـاب	٢	المـرصـد
امرأة القبو	١	الشمس في يوم غائم



سبب اختيار الشخصية : هي أسباب عديدة نلخصها فيما يلي :

الاصرار على المشاركة في المجهود الحربي – معالجة قضايا الانسان المعاصر – الخروج على ما هو سائد – البحث عن هوية الانسان العربي – طرح مسألة الوعي الاجتماعي والسياسي – طرح قضية الحركة النقابية – الوعي الانساني – الوعي الاشتراكي – كشف حقيقة الواقع العربي – الشجاعة والبطولة – مكافحة الظلم والاستعمار – البذل والتضحية – التعبير عن المشاكل بشكل فني – كشف الواقع الاجتماعي وكيفية الخروج منه – المرأة المناضلة والمضطهدة – الأزمة الرأسمالية وانطلاق الحركة النقابية – نضال الطبقات الاجتماعية الفقيرة ٠

مستوى القراءة الذي يثير اهتمام المتقبل :

– المستوى الاجتماعي	**٥٠/٣١**
– المستوى السياسي	**٥٠/٢٣**
– المستوى الفني	**٥٠/٢١**
– المستوى الفلسفي والانساني	**٥٠/١٢**
– المستوى الديني	**٥٠/ ١**

ان هذه النتائج تجعلنا نقبل الاستنتاجات الآتية :

- ان الشخصيات الروائية المفضلة هي الشخصيات المتجاوزة عن طريق الفعل والعمل الايجابي للواقع أي للمرجع ٠
- ان مستويات القراءة المفضلة هي ذات البعد الاجتماعي والسياسي بالدرجة الأولى وهذا يعني أن المرجع بالنسبة للتقبل هو مرجع اجتماعي وسياسي ٠
- ان القارىء العربي يريد أن يوظف الرواية في خدمة قضايا الانسان العربي المعاصر ومعنى ذلك أن تجيب الرواية عن تساؤلات الشخصية حول المرجع بما تتضمنه هذه التساؤلات من تقويم للحالة الراهنة ورغبة تجاوزها عن طريق التصورات الفكرية أي الديديولوجية ٠

٢ – الخطاب الروائي بين الواقع والايديولوجيات :

اننا يمكن أن نقول بعد هذا التحليل اذن ان المرجع بالنسبة للخطاب الروائي هو القارىء ذلك ان المجتمع **ليس حالة ثابتة وقارة** ، بل هو حركة متفاعلة ٠ وهذه الحركة المتفاعلة ليس لها معنى بالنسبة للخطاب الروائي والخطاب الأدبي عموماً الا من خلال القارىء وتساؤلاته المنطلقة من الحالة الراهنة والمتجاوزة لها عن طريق التصورات الفكرية ، فان يقال ان الأديب يكتب لنفسه فتلك خرافة لا نقبلها ٠

ان كل كاتب انما يكتب عن وعي أو غير وعي ، وفي ذهنه صورة قارىء ينتظر منه جواباً عن سؤال ، وعلى مستوى السؤال والجواب يصعب الفصل بين المرجع والايديولوجيا لأن الابداع هو رؤية فنية معقدة ٠

اننا اليوم كمبدعين أصبحنا نتحدث عن مفهوم الانعكاس بشيء من الحذر والحرج كثير ، فهل تعكس رواياتنا العربية الواقع ؟

– ان المرجع هو الواقع المعيش الذي تنطلق منه الرواية مهما كانت ثم يأتي العالم الخيالي الذي تبنيه الرواية ٠

– ان كثيراً من الروائيين في بلادنا يتوهمون انهم يعكسون الواقع عندما يلجؤون الى المطابقة الآلية بين المعيش والمتخيل ٠ فقد سمعت مثلا بعض الروايات عندنا الى أن تكون روايات واقعية وصفية أو تسجيلية تطابق المرجع في مستويات عديدة وخاصة المستوى الاجتماعي والمستوى اللغوي وتخيل في أحيان كثيرة الى احداث الواقع (حادثة ٩ افريل – أحداث التعاضد – أحداث ٢٦ جانفي) ٠ ولكنهم في حقيقة الأمر لا يعكسون الواقع لأنهم عندما يكتبون هم حتماً في نقطة زمنية متقدمة والفاصل الزمني مهما قصر يجعلهم يتحدثون عن المرجع بصورة جديدة مرتبطة أساسا بتفاعلهم الحياتي والايديولوجي مع اللحظة الراهنة ٠ فحديثهم عن الماضي وأحداث الماضي هو اجابة عن الحاضر ٠ يقول ميشال بوتور : « ان الفرق بين حوادث الرواية وحوادث الحياة ليس في اننا نستطيع التثبت من صحة هذه بينما لا نستطيع الوصول الى تلك الا من خلال النص الذي يظهرها فحسب بل هي



الى ذلك (أي حوادث الرواية) ولنستعمل تعبيرأ معروفاً ـ أكثر « تشويقاً » من الحوادث فحسب بل هي الى ذلك (أي ـ الحقيقة) ، أما سبب بروز هذه القصص المختلفة فيعود الى أنها **تنطبق على حاجة** وتقوم بعمل والأشخاص الوهميون يملؤون فراغاً في الحقيقة ويوضحونها لنا(١٢) ٠

فالعلاقة اذن بالمرجع هي علاقة تجاوز ايديولوجي ونعتقد أن أغلب الأعمال الروائية المتكاملة فهمت العلاقة بالمرجع هذا الفهم ، ويكفي أن نذكر على سبيل المثال من أعمالنا الروائية المغربية « حدث أبو هريرة قال : « لمحمود المسعدي ٠ أو « قبور في الماء » ـ الأفعى والبحر لمحمد الزفزاف » ـ ٠

ان التجاوز في الابداع الروائي عملية جد معقدة اذ تتداخل مستويات عديدة وتتفاعل وهي مستويات الوصف والممكن والمحتمل والتحليل والتركيب والرصد والتنبؤ والموقف ، ولذلك فالروائي العربي وخاصة في الوقت الراهن وبحكم تفاعله مع عصره أي مع مرجعه يرتبط وعيه بتثقيف بيئته ولذلك لا يمكن أن يقف من المرجع موقف الحياد ٠ فهل تخلو رواية عربية متكاملة من موقف ؟

ولكنه موقف وأي موقف ؟

□ التقبل الايديولوجي :

ان وضوح الموقف مرتبط أساساً بوضوح الرؤيا للعالم ، ففي الرواية التسجيلية أو الواقعية التقليدية لا يبدو الموقف واضحاً واذا استثنينا بعض روايات الواقعية الاشتراكية التي تتبنى الرؤيا الماركسية للعالم الروائي وبالتالي تتبنى الماركسية كاتجاه فني قليلة (الأرض للشرقاوي ، بعض روايات حنا مينه) فان الرواية العربية الحديثة وهي الرواية ذات البطل الاشكالي (عبد الرحمن منيف ، عبدالرحمن محبه الربيعي وبعض روايات حنا مينه أيضاً ـ روايات نجيب محفوظ الأخيرة ...) تطرح على الرواية العربية قضية التوجه الايديولوجي ٠

فلقد لاحظنا في دراستنا عن « شخص المثقف في الرواية العربية المعاصرة » ان اشكالية الروائي العربي المعاصر مهما اختلفت منطلقاته هي اشكالية واحدة وهي **اشكالية الحرية** ٠

وذلك ما جعلنا نعتقد أن الخطاب الروائي العربي ليس الى حد الآن خطاباً طبقياً ، فاذا كانت اللغة العربية باعتبارها أداة تواصل وتعبير جعلت الروائي يخاطب الانسان العربي (الشرق المتوسط لعبد الرحمن منيف) متجاوزاً بذلك الحدود الاقليمية ، فان الوظيفة الفعلية للأدب وبالتالي للرواية داخل المجتمعات العربية «لا تسمح بأن نفكر في تعبير الاتجاهات **الأدبية عن قوى اجتماعية** ايديولوجية متمايزة داخل مجال الصراع الاجتماعي »(١٣) فهل هذا يعني أن المرجع العربي هو مرجع ايديولوجي عام اتجاهاته الطبقية غير واضحة ؟

قد يكون ولعل هذا يعود الى طبيعة الأنظمة الاجتماعية القائمة والى الفئات الاجتماعية التي ساهمت في تغيير المجتمع العربي سياسياً منذ بداية هذا القرن ٠ ولذلك فان المتقبل الروائي يظل عاماً فهو المثقف العربي (القارىء) والمستوى الايديولوجي في الخطاب الروائي يظل طموحات فردية لا غير ٠

□ المثاقفة :

ان الاشكالية الحقيقية المطروحة على الرواية العربية ليست هي اشكالية الواقع والايديولوجيا بقدر ما هي اشكالية المرجع والمثاقفة (نعطي للمثاقفة مفهوماً حضارياً أكثر ما نعطيه مفهوماً ايديولوجياً) فنحن قد نتفق جميعاً على ان الرواية الأوروبية عبر تطورها التاريخي ومذاهبها الفنية المختلفة تعد مرجعاً أساسياً بالنسبة للروائي العربي المعاصر وقد ظلم بعض المستشرقين الخطاب الروائي المعاصر عندما اعتبروه مستعاراً من الغرب أشكالا فنية ، بينه وأهدافاً اجتماعية(١٤) ففهمت المثاقفة على أساس أنها تقليد يمس بالمرجع (الواقع) العربي في علاقته بالرواية ، ولعله من الغريب ان يذهب بعض النقاد العرب هذا المذهب(١٥) ٠

ان أثر الرواية الروسية والفرنسية في يحيى حقي ونجيب محفوظ مثالا لا يخفى وقد أبرزه النقاد لكن الاشكالية في هذا المستوى تطرح عند بعضهم على هذا الشكل : الى أي حد نعتبر أشكالنا الروائية انتاج البنى الاجتماعية في الواقع العربي ؟.



لكننا نعتقد أن هذه الاشكالية تجسم أزمة منهج ·

فمن الصعب أن نجيب عن هذا السؤال ، فبقطع النظر عن صحة نظرية الانعكاس وسلامة المناهج الاجتماعية التقليدية أو الماركسية ، نجد أنفسنا أمام افتراضين في تأويل أشكالنا الفنية حالياً ·

– أما الاستناد الى المثاقفة واعتبار الشكل الفني مجرد تطبيق جيد أو رديءلأشكال سائدة في مراحل تاريخية متفاوتة عند الغرب على أساس أن المرجع لم يستطع بعد أن يستوعب هذا الجنس الأدبي الجديد وبالتالي غير مهيأ حالياً لافراز أشكاله الفنية ·

– ان الاقناع بأن تجربة قرابة القرن في فن الرواية لا بد أن تكون افرازاً للمرجع وان النقد الاجتماعي عندنا غير قادر حالياً على تحليل هذه الصلة الوثيقة ·

هذه اذن بعض الملاحظات أوردتها متعلقة بالخطاب الروائي الحديث ولعل الفكرة الرئيسة التي ألحت عليها هي ضرورة تجديد نظرتنا للمقاربة الاجتماعية للخطاب الروائي على أساس تركيز العلاقة الجدلية بين الأثر والمتقبل ، فالقارىء ليس مجرد وعاء يصب فيه الكاتب أفكاره ، وانما هو الذي يجسم فعلا الحضور الاجتماعي بعده الايديولوجي · فذاك معنى الخطاب الذي نفهمه ·

محمد الباري
تونس



□ الحواشي :

١ – راجع كتابه المعروف : Pour une esthelpis de la recepte .

٢ – راجع مجلة الاداب ١٣١٢ – ١٩٨٠ ص ٤٥ ·

٣ – عبدالنبي حجازي – انماط رؤية العالم في رواية السبعينات الآداب ١٣١٢ – ١٩٨٠ ·

٤ – انظر مقالنا في مجلة قصص عدد ٦٥ ص ٩١ – في مشكلية الرواية العربية ·

٥ – عبدالنبي حجازي – انماط رؤية العالم في رواية السبعينات مجلة الآداب ١٣١٢ – ١٩٨٠ ص ٥٢ ·

٦ – دار ابن خلدون للطباعة والنشر والتوزيع-بيروت ط ١-١٩٧٤ ·

٧ – دار الكتب – القاهرة ١٩٧١ ·

٨ – راجع هذا الموضوع – الآداب ٢ – ٣ – ١٩٨٠ ص ١٥ ·

٩ – يمكن ان نقرا على سبيل المثال لفريدة النقاش في مجلة الآداب ١٣٧٢ – ١٩٨٠ ص ٣٣ ما يلي : انشغلنا طويلا ··· مفهوم اولي للاجابة ·

١٠– مجلة الآداب ١٩٨٠/٣/٢ ص ٤٥ ·

١١– راجع مجلة الآداب ١٣١٢ – ١٩٨٠ ص ٤٥ ·

١٢– ميشال بوتور – بحوث في الرواية الجديدة – تعريب فريد انطونيوس – عديدات ص ٨ – ١٩٧١ ·

١٣– محمد برادة – الرؤيا للعالم في ٣ نماذج روائية – مجلة الآداب ١٩٨٠/٣/٢ ص ٤٥ ·

١٤– انظر الأدب التجريبي – عزالدين المدني – الشركة التونسية للتوزيع ١٩٧٢ ·

١٥– يقول عزالدين المدني « نحن متاثرون باعلام القصة والرواية في الغرب فهم أساتذتنا ونحن تلامذتهم في هذا المجال الفني الحديث ولا نكران لذلك » · انظر الأدب التجريبي ص ١ ·٥

عن خصوصية المسرح

مقدمة لقراءة المسرح العربي المعاصر

ضمن تفرد نماذجه، وإضاءة خصوصيته

خالد محيي الدين البرادعي

١ ـ القمم والمصطلحات ٠
٢ ـ ملامح القومية ٠
٣ ـ الرد على الدمار ٠
٤ ـ الحلقة الأكثر ضيقاً ٠
٥ ـ وجهان للتجربة ٠
٦ ـ الخصوصية والبراءة ٠
٧ ـ الثلاثة الكبار، والنقد المضلل ٠

ـ ١ ـ

القمم والمصطلحات

الرجال العظام لا يصنعون التاريخ وحسب، بل تنسحب ظلالهم على أرض التاريخ ولا تمحى الا بوجود عظام آخرين يصنعون تاريخاً من جديد ٠ كما الحقبة الزمنية المسماة بالعصر الأموي والحقبة التالية المسماة بالعصر العباسي ٠ العباسيون غيروا لون العلم أو الراية فقط ٠ كانت خضراء فصبغوها بالأسود ٠ جوهر الخلافة ظل كما كان ٠ الأب يورث العرش لمن يشاء من بنيه ٠ وظل الوزير والحاجب والوالي والشاعر وقائد الجيش والخطبة على المنابر ٠ والناس هم الناس ٠ وهذا ليس في تاريخنا وحده بل في تاريخ الدنيا ٠ حتى الثورات التي تغير في أنماط الحياة، وتبدل في علاقات الناس وتخلق مفاهيم جديدة للتعامل ترتبط بأسماء الأعلام من صانعيها وفيما بعد يأتي دور الناس ٠

ما يصح بتاريخ السياسة صحيح بتاريخ الفكر في مختلف قنواته، الفلسفية والفنية والثقافية ٠ في مجال المسرح وجد من أحدث تفجيرات في مسيرته ولا تزال التحركات تتوالى في مسيرته عقب التفجيرات الكبرى على هيئة انفجارات هامشية ٠

ابسن أقام القيامة في النرويج ٠ وهيج اعصاراً لدى النقاد وما لبث أن تحول الى امام في التجديد ٠ سترندبرغ عاصفة هبت على المسرح ونقاده في السويد ٠ غيّر وبدّل في بناء الدراما وكتب ما يريد كما أراد دون مراعاة أي راي لمفاهيم المسرح السائدة في عصره ٠ وما لبث أن أصبح موضوعاً للدراسة ومنعطفاً ذا أهمية خاصة لدارسي المسرح في أوربا وأمريكا على السواء ٠ وظهر بريخت في ألمانيا ليضع تشريعاً وفقهاً للمسرح الملحمي ٠ حتى عرف هذا النمط الفني باسمه ٠ بل ان بعض المتحمسين لمسرحه يطلقون عبارة « العصر البريختي » ٠ كما ارتبط جزء من تاريخ بريطانيا بشكسبير ٠

بهذه الحدة الصاخبة يفرض العظماء وجودهم في الابداع ٠ برنارد شو مثل ٠ وجان جيرودو مثل ٠ وجان بول سارتر مثل ٠ الى آخر هذه القائمة التي جاءت على هيئة انفجارات مدوية ومضيئة في تاريخ المسرح ٠



اليوت أراد أن يعيد الى المسرح الشعري تألقه، بعد أن خبت جذوته وانهال النثر على مسارح العالم • فكتب اثنتين من واحدة منهما قال أحد النقاد العالميين(١) ان جريمة في الكاتدرائية أهم عمل درامي منظوم يصدر عن انكلترا في القرن العشرين •

والآن • خذ نصاً مسرحياً لأي كاتب عالمي • واقرأه مرة ثانية دون أن تحمل فكرة مسبقة عن مذهبه في الابداع ، أو عن انتمائه العقائدي • أو مذهبه في التجربة الدرامية • وبعد القراءتين قد تصل الى النتيجة التالية :

١ ـ لا يخرج النص المسرحي عن كونه مرآة ملونة للبيئة التي كتب فوق تربتها •

٢ ـ أن النص المسرحي المتوهج هو الذي يجيء بمذهبه ويرسم دائرة تياره ويوجد المصطلح النقدي له • وأن كافة المصطلحات النقدية التي يحزمها النقاد في حقائبهم لا يجرؤون على ممارسة صلاحياتها أمام أي كاتب عظيم •

قبل أن يتواجد عدد من كتّاب الدراما الذين اتكأوا على تجربة لم تكن لها سابقة بحدتها مثل : صموئيل بيكيت • ادوارد آلبي • يوجين يونسكو • جان جينيه • آرثر آدامون • وغير هؤلاء ممن حاول تجسيد الغربة والضياع وفقدان التواصل في العالم الحديث • ويقدموا أعمالا لم يتفق ناقدان على تحديد أساليبها ودلالاتها الفكرية والفنية • قبل هؤلاء لم يكن في مصطلحات المسرح مصطلح يدعى «اللامعقول»• وجدت النصوص فولدت المصطلحات •

جيش من النقاد عكفوا على دراسة « في انتظار جود • والكراسي والخراتيت • وايميديه • والخادم الأخرس • ولعبة النهاية •• » وغيرها من النصوص التي تنتمي الى معالجة التدمير المعاصر • وأصروا على أن ثمة مدرسة مسرحية تجمع هذه النصوص وكتابها • وان كان التعبير الأدق والأصح هو : اللامذهب • أو : اللامدرسة • لعدم وجود أي رابط بين هؤلاء الكتاب الا رابط الضياع الذي يحسونه • واصرارنا على مسألة البيئة يعززه أن الاتحاد السوفييتي يخلو من هذا اللون من الابداع • لعدم وجود الأرضية الملائمة لخلقه • وكأن الانسان في الاتحاد السوفييتي قد أبصر طريقاً له بداية ونهاية ـ سواء شاء أم أبى ـ مما أبعده عن التخبط في متاهات الضياع والدمار • وان كانت بعض بلدان أوربا الشرقية قد لمحت بعض الظلال الخفيفة التي تلتقي بصورة محددة بجانب من مسرح العبث أو اللامعقول(٢) •

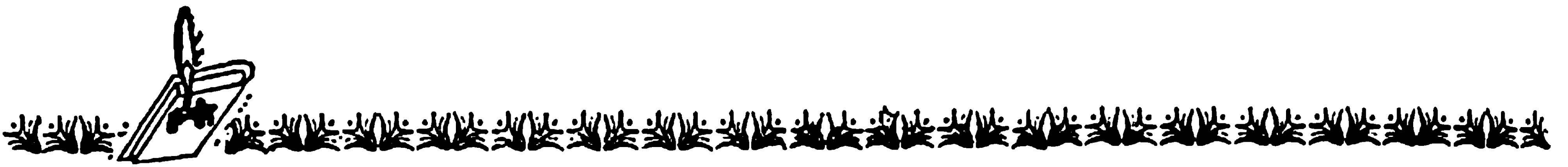
فالبيئة تنتج ابداعها ومبدعيها ، ليكونوا مراياها سواء كانت هذه المرايا بيضاء أم ملونة • مستوية أم محدبة أم مقعرة • ان تسعين في المائة من النصوص المسرحية العالمية نتاج الظروف الشخصية التي تفرزها الظروف الحضارية بدورها • بكل ما تجيء به تلك الظروف من تقلبات سياسية وعسكرية واقتصادية • ومخلفات تاريخية لا يمكن لها أن تنفصل عن المثقفين في أي أمة من الأمم •

أفضل من يوضح لنا هذه الصورة في ابداعه « أوغست سرندبرغ » فقد كانت حياته كلها مسرحية لا معقولة • وجاء نتاجه المسرحي الملون والغزير والمتعدد التيارات مرايا للمنعطفات والتعرجات النفسية والفكرية والبيئية التي عاشها هذا المبدع العظيم • كما انعكست موروثاته التربوية وخلفيات طفولته المحزنة • واضطراباته العصبية في مسرحياته • فقرأنا له ثلاثيته العجيبة والعصية وذات الأسرار والايحاءات والرموز « الطريق الى دمشق » الى جانب مسرحية « الأقوى » القصيرة التي تتحدث بها امرأة واحدة فقط • كمنولوج طويل • واستطاع كتّاب سيرته وناقدوه وأنصاره أن يردوا كل مسرحية من مسرحياته الكثيرة جداً الى حدث محدد في حياته • وكأن نتاجه المسرحي هو سيرته الذاتية • وان تمكن وهو المسرحي العملاق من استخدام العام في الخاص • وادماج الموضوعي في الذاتي • ليخرج من دائرة المعالجات الشخصية الى آفاق الشمولية الانسانية • شأنه شأن المبدعين العظام(٣) •

ـ ٢ ـ

ملامح قومية

ليس أدباء روسيا قبل الثورة الاشتراكية بمن فيهم كتاب المسرح • وحدهم المتفردين بالخصائص القومية التي تعالج مشاكل انسان روسيا في ظل الحكم القيصري • بل كافة أدباء العالم الذين اعتبرهم التاريخ حملة السلاح السابق لسلاح الثورة • كانوا أشد التصاقاً بهموم بلدانهم ومؤرقات



انسانها • وكافة قراء هذه الدراسة يعرفون وهذا بدهي في المكتسب الثقافي عدداً من أسماء المسرحيين الروس الكبار الذين شاركوا مسرحيي العالم – القرن التاسع عشر – بتجذير المفاهيم المسرحية والتحول الثوري الذي رافقها • « ألكسندر استروفسكي ، وايفان نورجينيف ، وبرانيسلاف نوشيتس ، وتوليستوي ، وألكسندر بوشكين ، وليونيد أندرييف(٤) وغيرهم • أي مسرحية لواحد من هؤلاء تشكل مرآة نقية في عكس الحياة الروسية كما يراها ويريدها صاحبها • وبعد الثورة تحول كتّاب المسرح الى ترسيخ مفاهيم التحول الثوري هناك • كما شغل الاحتلال النازي ومقاومته حقبة من تاريخ الابداع السوفييتي بما فيه المسرح • وبعد استقرار الثورة اتخذ المسرح الحديث هيئة المعالجات الانسانية من وجهة نظر الانسان السوفييتي الذي يعيش في ظل السلطات الثورية مع وجهات النظر الفردية طبعاً كما يوجد في أدب أي شعب آخر •

قد يتوهم البعض – خاصة الكتّاب الشباب الذين يحاولون القفز من فوق الهموم المحلية – أن كتّاب العالم الكبار قفزوا الى ذلك الأفق السامق من خلال التصدي للقيم المجردة والاستغراق فيها بعيداً عن الجزيئات الصغيرة التي تخص انسان بيئاتهم كائنة ما كانت قيمتها • أو يخطر لهم أن مسرحياً مثل يوجين أونيل انما يكتب عن قيم عائمة • ويعالج أفكاراً شاملة تتعلق بالانسان أينما كان • متجاوزاً المشاكل التي يحلو لنا أن نسميها «قومية» ونصر على التسمية • ولست أصادر على رأي مثقف آخر لو قلت أن جزءاً من القضايا التي عالجها أونيل في مسرحه ذات صبغة أمريكية شوفينية لا علاقة لها الا ببلد واحد يعاني من أزمة التمييز العنصري •

لا بد من ثقتنا مبدئياً بأن يوجين أونيل هضم تقنية الكتابة المسرحية واختط فلكه الخاص في ابداعها • صفى نتاجه من الدعائية الفجة والتوجه أو التوجيه المباشر • وغاص في العمق متقناً لعبة الامساك بجملة الخيوط الى أن جاءت نصوصه وكأنها لا تريد أن تظهر الا براعة الابداع المسرحي عبر نزوع التجديد الذي عرف عنه • ومن هنا كثرت التأويلات وتعددت التفسيرات لأي عمل أبدعه •

سنعيد قراءة **«الامبراطور جونز»** كنتاج متفوق لأونيل متجاوزين أو محايدين على الأقل حيال ما كتب عن أونيل كقفزة نوعية في تاريخ المسرح الحديث • لتبرز أمامنا عقدة اللون المترسخة في عمق الشخصية الأمريكية • وكراهية الزنوج واذلالهم واقصائهم عن مسيرة الحضارة في أمريكا •

أونيل اختار بطلا زنجياً لمسرحيته وحركه هو كما يريد لا كما يريد الانسان الأسود • واختار له جزيرة سكانها زنوج وطعّم هذا الخلق بانسان أبيض يتخذ دور الأفّاق والكذّاب • جونز يستغل أبناء جلدته • ويمتص دماءهم • ثم يواجه ميتة مهينة كئيبة تغوص في الذل دون أي بطولة • الزنجي يقتله زنوج مثله • والسكين صنعها الانسان الأبيض •

لم يكن **الامبراطور جونز** أسود عفوياً وبلا تصميم • ولم يكتب عن الزنوج لأنه انتهى من معالجة قضايا البيض • بل لأن مشكلة الزنوج في أمريكا احدى أهم قضايا المثقف القومية • مثل قضية السكان الأصليين المدعوين بالهنود الحمر • رغم أن السلطات الأمريكية المتعاقبة تبارت بتصفيتهم وتسابقت الى انهاء وجودهم التاريخي والبشري •

أغرب ما في مسرحية « **الامبراطور جونز** » أن ناقداً عربياً أو أجنبياً لم يشر الى مسألة الزنجية فيها • وبعض النقاد اعتبروها انتصاراً للانسان الأسود • هل تجرب فتقرؤها للمرة الثالثة والرابعة؟

آرثر ميللر يعالج قضية تشكل الوجه الآخر لبعض مسرحيات أونيل • لو أعدنا قراءة المسرحية العجيبة التي صممها ميللر بطريقة سيناريو الفيلم « الناشزون » لرأيناه يغوص في عمق الانسان الأمريكي • الذي تحول الى رقم بين مجموعة هائلة من الأرقام والرموز • يبحث عن ذاته بين ركام من القيم الآلية والمسلكيات الشاذة التي خلقتها وفرضتها التقنية المعاصرة •

وليم سارويان ذو الأسلوب البسيط الذي تجاوز كافة قواعد الدراما ومذاهبها القديمة والمعاصرة • واستقطب الى مسرحه شخصيات هادئة وبسيطة • وقف على الجانب الآخر من أجل انقاذ الانسان الأمريكي من الزيف ومظاهر القوة والعنف • اختار الأبرياء وقد لا يكون لهم وجود في المجتمع الأمريكي المعاصر • ووزع عليهم أدوار البسطاء العاملين بشروط انسانية • لولا ضغط الصخب والضياع الذي عاناه سارويان في ظل مجتمع



محدد المواصفات ـ الأمريكي ـ لما كتب « سكان الكهف ، وأيام العمر » .

بيد أن الظاهرتين اللتين اكتشفناهما من خلال قراراتنا لما وصل الينا من ـ وعن ـ المسرح الأمريكي(٥) ، وهما استنتاج بدهي لما لم يكتب :

- **خلو المسرح الأمريكي من المسرحية التاريخية. سواء ما كان منها يعالج الحاضر في هياكل الماضي ، أو ما يصوغ الماضي برؤية معاصرة. أو اسقاط الأحداث الراهنة على شخصيات متفوقة البطولة أو شبه أسطورية . كافة المسرحيات الأمريكية تخلو تماما من هذه الظاهرة ، وان كان مسرح بوردوي قد استورد بعض الوان الدراما التاريخية من أوروبا وقدمها ، لكن أمريكا لم تبدع شيئا منها .**
- **المسرح التجريبي في أمريكا والذي تشعب عنه عدد لا يحصى من المؤسسات والفرق المسرحية ، يحاول الغاء دور المخرج تفرد الكاتب من المسرح ، أي الغاء دور التفرد الابداعي عبر العديد من الدعاوى(٦) .**

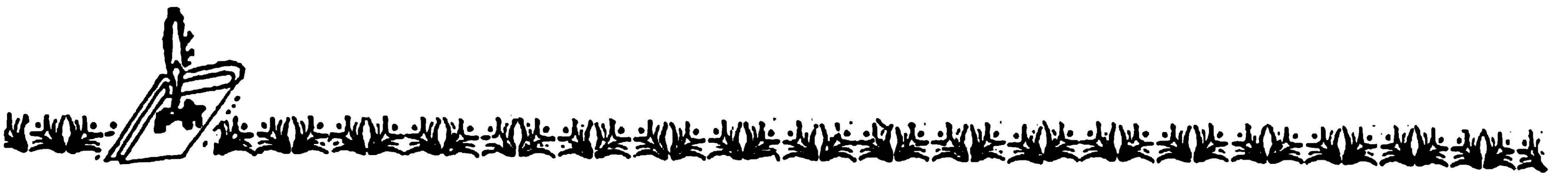
أما من تفسير لهاتين الظاهرتين ؟

ان المسرح الأمريكي في بداياته كان ظلا للمسرح الأوربي ، والمهاجرون الذين أغنوا المسرح الأمريكي هم أوربيون أصلا ، وبعد أن تشكلت ملامح الأمة الجديدة في أمريكا ، بدأ الكاتب المسرحي هناك يشعر أنه بلا تاريخ ، والذين أسسوا له ذلك المجد ملؤوا له تاريخه بالدم والعنف والقسوة والعار والتصفيات التي مورست ضد أصحاب التاريخ الأصليين ، والكاتب المسرحي اذا عثر على شريحة تراثية يعالجها فلن يجد في تاريخه أفضل من قصة « الجذور » التي شاهدناها مسلسلا تلفزيونيا عرضت في عدة أقطار عربية ، فهو لن يلجأ الى التنكر لآبائه السفاحين ، وسيحدث ذلك لو فعل مسرحيو أمريكا ، واذا كان يوجين أونيل قد عالج احدى التراجيديات الاغريقية باضافات فكرية معاصرة ، « الحداد يليق بالكترا » ، فلأن ما تركه الاغريق أصبح ملكا للانسانية كلها ، والحكم على لا تاريخية أمريكا يظل قائما ، لم نعثر على مسرحي ينتمي الى أمة ذات تاريخ ، تجاوز تاريخ أمته وقفز من فوق عظمائها الى ثورته المسرحية أو الى همومه الخاصة ، بل نجد العكس تماما ، وأن كبار مسرحيي أوربا الذين تحولت معطياتهم الى منعطفات في تاريخ المسرح بدؤوا أولا باكتشاف مواهبهم المسرحية بين هياكل التاريخ ، برنارد شو ـ ابسن ـ بريخت ـ بيرندللو ـ جان أنوي ـ سترندبرغ ـ جبرييل مارسيل ـ جاك أوديبرتي ـ الى آخر قائمة اللامعين في المسرح الأوربي اضافة الى المسرحيين الروس الكبار .

لماذا تؤكد الحركات التجريبية في المسرح الأمريكي ضرورة جماعية العملية المسرحية ، والغاء دور الكاتب الفرد من هذه اللعبة المثيرة ؟ الدعوة لم تنبت في فراغ ، ولم تهبط من عل على رؤوس المتحمسين لتعميمها والمتحدثين عن ضرورتها ، أليست محاولة للخلاص من حالة مرضية تعم شعب أمريكا بأسره ، ندعوها موت الحياة بين الفرد والآخر ، لا روابط بين الأب وابنه ، لا علاقة بين الأم وابنتها ، لا صلة نسب ، لا صلة رحم ، لا صداقة ، الفرد يعيش الى جانب الفرد كما تعيش أو تتواجد الحصباء في النهر الجاف أو في الجدول الجاري .

لشد ما برع آلمر رايس في تصوير دقائق الحياة الأمريكية من جانبين ، علاقاتها الانسانية وعلاقاتها المادية النمطية القاتلة وكلنا قرأنا لرايس « الآلة الحاسبة » و « مشهد في الطريق » ، ولعل تينيسي وليامز كان قد نذر حياته الابداعية لتصوير الشذوذ في الحياة الأمريكية فمسرحية «صيف ودخان» يتصدر بطولتها صبي متوحش وفتاة شاذة وشاب ضال يظهرون من خلال أدوارهم ما لدى أمريكا الانسان من قدرة عجيبة على تدمير الحياة وتفسخ القيم الانسانية وانحلال البناء الانساني في ظل المجتمع القائم ، ومسرحيته ذات الشهرة الكبيرة « أورفيوس يهبط » المستمدة من الينابيع الاغريقية ، حولها ويليامز الى مرآة ضخمة تعكس صور التعصب العنصري وصحراء القرن العشرين الثقافية ، ولذة القتل والتمتع بالخيانة ، والاضطرابات العقلية ، وعشرات الأمراض الأمريكية المعاصرة .

ويجيء ادوارد آلبي المنسوب الى حركة اللامعقول ، ليصور دوامات الخواء الروحي والتشتت النفسي والضياع الانساني وقطع كل وسائل الاتصال وأساليب اللقاء بين الانسان والانسان في « قصة حديقة الحيوان » ، ومسرحية « اليس الصغيرة » ، لا ابداع في الفراغ اذن ، والمسرح لدى أي شعب ينمو ويتطور في ظل عاداته وهمومه ونوازعه واضطراباته أو تطوراته .



ـ ٣ ـ

الـرد عـلى الـدمـار

لو أقنعنا النقـاد بأن مسـرح العبث تتويـج لبدايات تسربت الى نصوص المسرح عبر التاريخ(٧) فان ذلك لن يعفينا من تأكيد الطفـرة التي فجـرت نماذج اصطلح على اعتبارها تياراً محدثاً في المسرح. وان كنا لا نعرف ان كان هذا التيار سيستمر أم انه توقف مع توقف أعلامه ورواده • أم بانتهاء الظروف التي أحدثتـه وخلفت عدداً مـن رواده الذين هـم بدورهم شغلوا الدنيـا بنصوص تضاعفت قيمتهـا المسرحية والفنية ذات التفرد ، بازدياد عدد مفسريها والناظرين اليها لتحليل بواعثها •

لكن الذي لا نتجاهله ، أن مسرحيـات العبث أو الاغتراب أو اليأس أو القلق أو اللامعقـول • ظهرت نتيجة حالتين مزقتا وعي الانسان المعاصر في أوربا وأمريكا • هما : الفراغ الروحي أو الخواء الروحي بعد أن عجزت المسيحيـة عن مسايرتـه في تقدمه الحضاري المادي • ثم الحربـان العالميتـان اللتان أوقفتا هذا الانسان على مفترق طرق يظن هو أنها لا توصله الى أي هدف• وفي ظل الخواء الروحي المفزع أيقن أن لا معنى للحياة •

أي أن مسرح اللامعقول أشد التصاقاً بانسان بيئته من المسرح التقليدي • ومن مسرح المـدارس والتيارات اللاحقة باستثناء مسرحيات سارتر الجيدة التي كانت احدى ثلاث قنـوات صب فيها أفكـاره الفلسـفية ـ الروايـة ـ البحـث ـ المسرحيـة ـ وتوخى سارتر بذكاء نادر أن يوصل أفكاره الوجودية الى الناس فعمد الى اختيار الأسلوب الكلاسي المتين في نسج رواياته ومسرحياته والتي كتب جانباً منها في ظل الاحتلال النازي لفرنسا • لتكـون من أنقى صور أدب المقاومة في عصرنا خاصة مسرحيته الكبيرة « موتى بلا قبور » • ونقول ـ استطراداً ـ ان حدث احتلال فرنسا قضية قومية تهم الفرنسيين أنفسهم ومن هذا الجانب كان بعض ابداع سارتر وكامـو وغيرهما من الكبار الذين رسخوا مفاهيم أدب المقاومة في فرنسا ـ العصر الحديث ـ • كما ترسخ نـوع من هـذا الابـداع العظيم لدى السوفييت ورأينـا مئات المبدعات تضاف الى سجل الأدب العالمي كلون انساني جديد جاء نتيجة احساس قومي محدد •

هذا رغم تفاوت قيمة نصوص مسرح العبث • وقربها أو بعدها من متلقيها مشاهـداً أو قارئاً • المبحر في العمق ، يقول ان هذه الأعمال سواء كانت لبيكيت أو يونيسـكو أو آلبي أو أرابال • تمثـل أقصى حالات الوعي وأعلى درجات اليقظة بل تكاد تصل الى حدود الاحتراق بوهج الوعي • والمبدع الذي يدرك أبعاد الحالات والظواهر التي أوصلتـه الى مرحلة الضياع ليس عابثـاً بل هو أشد الناس وعياً وأعمق الناظرين فهماً لذاتـه ولمن حـوله • لا نصدق أن يوجين يونيسكو نزع صمامـات وعيـه وأفلت العنان للاشعوره وتحلل من صرامة اليقظة فعندما كتب مسرحيـة الخراتيت • مسألة اللاوعي • واشراك اللاشعور في الابداع وغير هاتين العبارتين مما يوحي اليك بتسيب الابداع من العقلنة والترشيد والتوجيه العقلي الصارم • عبارات لا محل لهـا في هذا اللون من المسرح. بل انك بعد قراءة «الخراتيت» تحس بأن صاحبها صممهـا وأنشأهـا كما يفعـل المهندس المحترف • والخبير بطبيعة التربة ونوعيـة المواد التي يستخدمها في الاعمار لينشىء بيتـاً جميلا من طـراز متفـرد • يمتـاز بعض كتّاب مسـرح العبث ـ اصطلاحاً ـ بقدرتهم على تحويل ما يدور في باطن الشخصية من أفكار وأوهام وأحلام وتصورات الى حوار مسموع يحدث الآن • اي الى فعل تجسده الكلمـات •

في الخراتيت تفسير مليء بالفزع وتصـوير بالغ الأسى للفراغ الروحي المـدمر يحول النـاس اختياراً كنهاية حتمية للخواء الى حيوانات لا تعي أين تضع خطاها • بعد أن تمكنت الحضارة المادية المعاصرة من تفريغ الانسـان مـن كل محتوياتـه الانسانية • من البراءة • من الحلم • من الايمـان بالله ـ كضرورة ـ • أليست الألـوف المؤلفـة من القاتلين المقتولين في حرب حصدت جملة ما جاء أمامها من حضارات وتاريـخ وقيم وفكر وأحـلام تشبـه أشخاص مسرحية يونيسكو ؟

ان الدمـار الذي نزل في عمـق الانسـان من تيارين • الخواء الروحي بعد التخلي عن الايمان بالله • والحروب اللامعقولة • هو الذي ألهم ذوي الصحوة من افراز هذه اللوحات المسرحية • لكـن باعتبارها انعكاساً لحـالة محددة ليس باعتبارهـا ابداعاً مهدمـاً أو نسيجاً مدمراً •



هل تفكر للمرة الثالثة أو الرابعة بقراءة مسرحية « ايميدية » ؟ جرب • فقد ترى أن مؤلفها وظف الحلم واليقظة والوهم • والخوف • في بناء مثير • هل تنبهت الى أن الزوجين يقطعان رحلة الحياة منعزلين وحيدين ـ غير متفاهمين ـ في بيت شبه مغلق • مقابل جثة الميت التي تنمو بقدر نقصان الزمن عن حياتهما ؟ الموت الذي يكبر • يتمدد • يتسلل من حجرة النوم الى حجرة المعيشة• حتى يكاد يبتلع البيت ـ العالم ـ وهما يتضاءلان بمعدل نمو الجثة • والزوج يكتب مسرحية لن تنتهي والزوجة لا تحترم زوجها الى درجة فقدان روح أي تواصل بينهما •

هما يعيشان قسراً • هو يرسم حلماً لن يتحقق. هي تسير كرهاً لا طوعاً في حياة هكذا رسمت لها • والموت ـ الفراغ ـ اللامعنى ـ اللاهدف ـ يزحف عليهما معاً •

مثل هذا الابداع المسرحي هو أكثر من طبيعي في بيئته •

ولدى أناس فتحت تيارات الحضارة المعاصرة المادية و الفكرية بوابات العدم واللاشيء أمامهم • علينا أن لا ننسى أن التيارات الفلسفية المادية التي حولت الانسان ـ فكراً لا واقعاً ـ الى سيد الكون ـ بدون أي تحقيق لهذا المعنى ـ أفرزت مفكرين مثل سارتر • كانت سبباً في نزع صمامات الأمان من عمق الانسان الغربي دون أن تجد له بديلا لها مما أفقده توازنه الروحي والنفسي والذاتي وحوله الى مخلوق غير هادف • عليه أن يعي ذاته من خلال ذاته •

في هذه النقطة علينا أن نؤكد أن الاسلام حل هذه المشكلة بربط الانسان بهدف هذا الرباط بين الانسان والله في الاسلام الذي تخلل عمق الحياة العربية هو بمثابة صمام أمان لن يسمح للعربي أن يفلت من وعيه ويطرق أبواب العدم • ومن هذا المعنى نجد أن مسرح العبث • لا معقول بالنسبة لانساننا •

واذا جاز لنا أن نشير الى فنية المسرح لدى هؤلاء الكتّاب المتعبين ونحن مطمئنون الى راي « مارتن أسلن » من أن التعريفات الدرامية لا يجب أن تتحول « الى قضايا مطلقة تصبح بالتالي عراقيل معوقة للتطور العضوي بالقياس الى التجربة والأشكال الجديدة »(٨) •

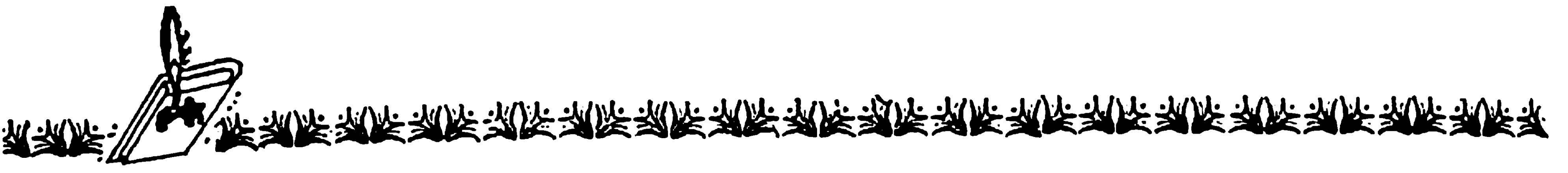
اذا جاز لنا الحديث عن فنية هؤلاء الذين أحسوا بالتمزق والغربة ولا معقولية الحقبة الزمنية والحضارية التي يحيونها وشعروا بوطاة العذاب الدائري الذي يلفهم ولا يجدون منفذاً من ورائه • فنرى أعمالا عظيمة البنيان في معظمها ـ لا كلها ـ مثيرة مشوقة ومفزعة الى حد الرعب في سرد وقائعها • ونجد بين عمل وعمل تفاوتاً في السبك والبناء • والتشتت ليس قاسماً مشتركاً بين كتّاب هذا اللون من المسرح • وان كانت بأجمعها تشير الى العذاب النفسي الناشىء عن الاحساس بالاغتراب •

وكافة الكتّاب الجيدين الذين أطلق عليهم اصطلاحاً كتاب اللامعقول أو العبث • وظفوا ثقافتهم النفسية الرفيعة ببراعة فائقة في المسرح • ولجؤوا الى تجسيد الرؤى والأحلام لتكشف عن خيبة أملهم في مستقبل الانسان لدى شعوبهم •

ـ ٤ ـ

الحلقة الأكثر ضيقاً

متابعو مسيرة المسرح يعرفون روبرت بولت الانكليزي المعاصر ونتاجه • في مسرحيته « الكرز المزهر » وهي من أوائل ما كتب يعالج مشكلة تفكك الأسرة في بلده• القضية التي تؤرق المربين والمفكرين في الغرب • ويصور لنا شريحة من الأسر تتألف من زوجين وشاب وبنت • تتحرك الأسرة بشكل عجيب وتتكلم بصورة أعجب • تتبادل الازدراء والمهانة والاحتقار بين الواحد والآخر • حتى لتخال الوالدين والولدين أربعة ينتمون الى شعوب أربعة • لكل عاداته ومساره في الحياة • طرح بولت هذه القضية المؤرقة بجرأة وجاذبية ضمن بناء مسرحي متألق • لم يطرح آراء تربوية أو فكرة للخلاص • لكنه رسم النتوءات وأضاءها بحدة • وألح على الالتصاق بمشاكل بيئته المحددة أكثر في رسم شخصية الزوج الذي فرضت عليه الغربة المدمرة وهو في داره وفي وظيفته • وكأنه في غربتين اثنتين • ولكي يتخلص من وطأة الاغتراب الذي يحاصره من جانبين • ويعيش بعيداً عن القلق الذي يكاد أن يصرعه وهو يتحسسه باستمرار لجأ الى ثلاث حالات • الكذب ـ أحلام اليقظة ـ ادمان الخمرة ـ •



فهو يمارس الكذب على زوجته وابنه وابنته وأصدقائه في عمله • فتح عليه الكذب باب حلم كبير يحلمه وهو متيقظ وظل يحلم ببستان الكرز الجميل الذي تصوره جنة وملاذاً • ولكي يصدق هو بالذات حلمه أدمن الخمر • فأنشأ البستان وهماً وزرعه وهماً • وظل يقنع نفسه بتصديق هذا الحلم حتى قتله •

وترك بولت هذه الفجيعة الاجتماعية الأوربية المنشأ والمسار ليلتصق بتاريخ بلده أكثر عندما أنشأ في مرحلة زمنية لاحقة نموذجين من هذا الالتحام القومي الصميم هما : « رجل لكل العصور » و « تحيا الملكة » وكلاهما شبه استغراق مطلق في قضية محلية بحتة الى حد يشعرك بعسر هضم هذا اللون من الكتابة • بل في صعوبة مضغها ما دمت مواطناً من خارج حدود بريطانيا • أحداث محلية في الصميم وقائع تشعرك باعادة جزء من تاريخ لقوم معينين • أنت لا تعنيك جزئيات حياتهم ولا تفصيل أحداث تاريخهم • ولا تصدق أي ناقد اذا أراد أن يضفي على هذا اللون من مسرح التاريخ السياسي أي عاطفة انسانية لأنهما تخلوان تماماً من هذا البعد •

* * *

المسرحي الاسباني « رامون دل باليه » الذي دفع عطاءه المسرحي الى الوجود بين أواخر التاسع عشر وأوائل العشرين • يستغرق استغراقاً كاملا في مشاكل انسان اسبانيا الاجتماعية والدينية الى درجة جعلت منه منعطفاً في تاريخ المسرح الاسباني • هل قرأت له مسرحية النسر والتي أسماها الكوميديا البربرية وهي جزء من ثلاثة أجزاء • هل سمعت ما أوحاه لأحد شخصيات المسرحية ؟ حسناً :

« **الطبيبة الشعبية** : ليس بين الحيوانات جميعها غير الكلاب لعابها بلسم • ذات يوم كان سيدنا المسيح يسير في هذا العالم بعد ترحال طويل وتشققت جراح مسامير الصليب في قدميه • الى جانب الطريق كان يوجد بيت لأحد الأغنياء يدعى سنتريون • طلب منه سيدنا ماء يطفىء به ظمأه لكن هذا الغني **وكان وثنيا مسلما** • أمر خدمه الزنوج ان يفلتوا عليه الكلاب وراح يتأمل المشهد ويتلذذ مع غانياته من الشرفة ••• »

وبعد صفحتين يقول المؤلف الاسباني بلسان الشخصية نفسها « **الطبيبة الشعبية : تتركز معرفة المسلمين على السموم والأعشاب المنومة •** »

علينا تذكر الظرف التاريخي الذي عاشه هذا الكاتب • وكيف أن العداء المتوحش لكل أثر اسلامي وعربي في اسبانيا في أحقاب تاريخية تبعت المذابح الجماعية والتهجير الوحشي والتنصير الجبري حيال عرب اسبانيا • كان يتفاخر به الاسبان في تلك الأحقاب • وجاء كاتبنا هذا ليزج بثقله الفني ارضاء للروح السائدة ولاكتساب عطف الناس الذين يحملون هذا الشعور البدائي تجاه الحضارة الانسانية الرفيعة التي أنشأها أسلافنا العظام في الجزيرة الايبرية • فعداء العرب ونزعة التدمير حيال الحضارة العربية كانت حتى لزمن قريب مطلباً قومياً بالنسبة لانسان اسبانيا • فانزج الكاتب في حمأ هذه النزعة المجنونة وهو يعرف أنه ارتكب ثلاث كبائر • الأولى : هي الخلط المزري بين الاسلام والوثنية • والثانية : هي التضليل التاريخي في اللوحة الأولى • والثالثة ، وهي الأكثر فظاظة ووحشية • محاولة الغاء دور عرب الأندلس في مجال الطب • والمؤرخون الاسبان أنفسهم يعرفون أسماء الجحافل من العلماء الذين أنجبتهم الحضارة العربية الاسلامية في مجال الطب في اسبانيا •

نؤكد مرة ثانية أن مثل هذا التضليل كان مطلباً قومياً للسلطة التي انزج الكاتب في خنادق شهوتها لارضائها • ليس هذا وحسب • بل عمد الى حشو مسرحيته بالرموز المسيحية ذات الأثر المباشر في ارضاء الشهوة المسطحة للسذج وثمة مفردات معينة تكررت بين خمس مرات وخمسين مرة في المسرحية مثل : « يسوع ـ الرب ـ أم الرب ـ الكنيسة ـ الصليب ـ الخطيئة ـ القسيس ـ الأب المقدس ـ المطران ـ القديس ـ الاشبينة ـ العماد ـ القساوسة ـ الخ •• » وليس لنا أن نعترض على انكلان في بلده ما دام يعالج قضية قومية • انما أردنا أن نثبت ضرورة وجود مثل هذه النزوعات في معظم مسرحيات العالم • مهما كانت قيمة هذه النزوعات في سلم القيم الانسانية(٩) •

* * *



ويجيء الاسباني الكبير الثاني فرناندو أرابال الذي بدأت حياته قبيل رحيل الشاعر لوركا بأربع سنوات • وشاءت ظروفه أن يمضي طفولته وصباه في ظل الحرب الأهلية الاسبانية التي طبعت لوائح موحشة قاتمة في ذاكرته • وبدأ ابداعه المسرحي بخلع كل ما في ذاكرته على مسرحه • وجاءت مسرحياته الطليعية أشبه بالكوابيس التي تثير الرعب والفزع •

مسرحياته التي قرأناها بسيطة التركيب قليلة الشخصيات منسوجة بصبر وعناية • لم يعتمد صاحبها أي أسلوب اتباعي في البناء • وقد حولها الى ما يشبه المنامات بين القبور •

الانسان في مسرح أرابال عاجز عن التفكير • عاجز عن تركيز وعيه في أي فكرة • عاجز عن ادراك هدفه • عاجز عن مد يد العون الى أحد حتى لو كان زوجته • عاجز عن السير في خطى مدروسة أو مفهومة •

وبقدرته المسرحية المتوهجة في تركيز الحوار وتكثيفه ، أوصل رائحة البارود الى آنوفنا • ويرينا الجثث والأنقاض والموت البطيء • ويأسرنا في لوحاته المرعبة الى درجة وكأننا نرى الحرب الأهلية بدمارها وتخريبها وجنونها •

اعتمد أسلوب السخرية المضحك حتى البداء • وزج المتناقضات والمفارقات بأسلوب مدهش • وركز هذه السخرية من أسلحة الدمار • بل حول شخصياته الى أطفال كبار أو مجانين لا نعرف نحن ولا يعرفون هم كيف ولماذا يتصرفون ، انسان يصلح الطبل المثقوب وخطيبته تعاني سكرات الموت على بعد خطوات منه ولا يفطن لذلك • وتموت الفتاة وهو لا يزال يصلح الطبل المثقوب •

رجل يراقب الشجرة فيما لو كانت لا تزال مكانها أو أنها اقتلعت بفعل القصف الجوي • وزوجته تحت الأنقاض تموت ، تموت حقاً وتستغيث به • وهو يعدها بأنه سيساعدها وتموت وهو لا يزال ينظر الى الشجرة • ويستمر في محادثتها بهدوء وبساطة • ويعلم أنها ماتت • وهو ما زال يعدها بأنه لا بد من أن يفعل شيئاً من أجلها •

الحرب الأهلية الاسبانية بويلاتها هي الحدث الذي تخلق أرابال بين جوانبه • وكتب معظم مسرحياته كتساؤل كبير عن غاية الحرب •

الاسباني الثالث هو « بويرو بايبخو » الذي تصدى للدكتاتورية المقيتة التي مارسها فرانكو ضد شعبه • يبدع مسرحية تشبه الكابوس هي « حلم العقل » جاءت بلغة الكوابيس وثقل الكوابيس المرعبة • حتى يدع قارئه يتمنى لو يجد مكاناً غير هذا الكوكب ليعيش فيه • وبنفس الموهبة المتوهجة يقدم بايبخو مسرحيته الرائعة « القصة المزدوجة للدكتور بالمي » وهي وثيقة من وثائق العصر المقيت الذي عاشه المؤلف في ظل العسف والارهاب •

و اذا كنا ـ كعرب ـ شعرنا بقدر من التعاطف مع المسرحي الاسباني« مارتينيز دي لاروزا » في مسرحيته الجميلة « ثورة الموريسكيين » رغم المغالطات التاريخية التي ارتكبها المؤلف عمداً أو جهلاً • ورغم التحيز القومي الذي أبداه في المقدمة التي كتبها لمسرحيته • فلأنه أبرز جانباً من وجودنا في اسبانيا • أما الشاعر الشهيد لوركا • فكثير من مثقفينا يقرؤونه كما لو كان عربياً بدفء عواطفه ونبل شعوره حيال المرأة تينك الخاصتين اللتين تفردنا بهما عن كافة مبدعي العالم(١٠) •

وزمن طويل يصل الى قرن ونصف يفصل بين لوركا وسلفه لاروزا • ورغم ذلك هما يعالجان قضايا تخص انسان بلدهما •

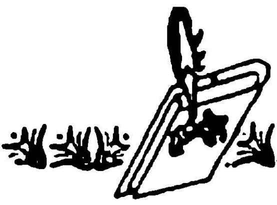
* * *

أجدني مضطراً للخروج من قدسية (الأجنبي) لأتساءل أو أسأل المختصين لماذا أضيف الابداع المسرحي الايرلندي الى سجل الابداع الانساني ؟

بعد قراءة المنجزات المسرحية التي وصلتنا عن كتّاب ايرلندا لاحظنا ـ في الفترة الزمنية الراهنة ـ أن قيمة المسرحية الايرلندية سمت من خلال انسكابها في أربع قنوات من خلالها اعتبرها المعنيون اضافة نوعية الى الأدب الانساني عامة والمسرحي المتفرد خاصة • هذه القنوات هي

١ ـ طبيعة ايرلندا الجغرافية •
٢ ـ حرب الاستقلال القومية •
٣ ـ النزعة الدينية المتطرفة •
٤ ـ المأثورات الشعبية •

ولن تجد مسرحياً ايرلندياً واحداً في العصر الحديث بعد ييتس خرج على هذه الدوائر الأربع •



وحددت منهج بحثي هنا بالاشارة الى نماذج وتيارات • ليس الى مسحها واستقصائها • تكفي اذن الاشارة الى ثلاثة ايرلنديين لهم بصمات في المسرح العالمي وان كان أكبرهم قيمة بنظر النقاد سينغ الذي انسحبت ظلال الشعر على سطور مسرحياته • ان المأثورات الشعبية الايرلندية • والقصص الخرافية ، وتقاليد البسطاء في منطقة الجزر التي أبدع سينغ مسرحياته فيها • هي لحمة مسرح سينغ وسداه • ورغم رقة المعالجة ورشاقة التناول تلاحظ أن سينغ يصوغ متن الحدث دون التحذلق الى زج آراء فكرية أو أفكار فلسفية في آي مسرحية كتبها • وجاءت قيمة سينغ الكبيرة من خلال تأبيد بعض المأثورات وصياغة بعض الخرافات في المسرح ••

واذا قرأت سينغ عشرين مرة فلن تجد أثراً لعالمية المعالجة أو شموليتها في أي مسرحية له • بل بساطتها وشعبيتها وهدوء أفكارها هي التي اعتبرت بمثابة اضافة نوعية الى الابداع المسرحي العالمي • حتى أن سينغ نفسه يقول باعتزاز كبير عن احدى مسرحياته أنه دونها كما سمعها من العجائز دون آي اضافة •

مسرحية «القيثارة الحديدية» لجوزيف أوكونو هي معالجة انسانية رفيعة لقضية البحث عن الحرية• أوحتها اليه حرب الاستقلال الايرلندية •

« ورود حمراء من أجلي » مسرحية الكاتب شون أوكيسي يعالج فيها هموم شريحة من الايرلنديين الذي ألقى بهم العنف على هامش الحياة • وتحولت حياتهم الى معاناة• هم، لصوص• سكارى • عاطلون عن العمل(١١) ••

وتظل قيمة المسرحيين الايرلنديين من خلال ما أودعوا في مسرحياتهم من الطريف والغريب الذي يحمل هويتهم وبصماتهم وربما لون بشرتهم التاريخية والمعاصرة •

ينطوي تحت عنوان هذا الجزء من الحلقة الأكثر ضيقاً • كافة المسرحيات الغربية التي تعالج مسائل آنية • ومسائل تاريخية تتخذ صبغة التسجيل الوثائقي فهي تخص أهلها فقط • سواء كانت هذه المسرحيات من روسيا القيصرية أم من ألمانيا أم من بريطانيا • أم من الولايات المتحدة حيث ازدحام العقد وآنية الحالات التي يحس بوجعها أو جراحها • انسان أمريكا وحده •

في أنماط المسرح الغربي نمط نستطيع تسميته بنمط الحاسة الدينية • فالى جانب وجودية سارتر وقناعته بوجود الانسان مصادفة في الكون • وتمرد ألبير كامو على القدر ودعودته الى ايجاد الانسان الذي يبحث عن قدره من العبث • والفوضوية الروحية التي بثها سترندبرغ • والضياع الروحي التي جسَّده كتَّاب العبث • والتحلل الذي شاع في المجتمعات الغربية نتيجة التخلي عن الايمان بالمسيحية • الى جانب هذه النزوعات نلمح نمطاً من الابداع المسرحي يستريح على أعتاب الهيكل الديني بصورة ظاهرة حيناً ومن وراء تساؤلات فكرية حيناً آخر •

غراهام غرين مثلا أحد المسرحيين الذين يطرحون مسألة الايمان بالكاثوليكية في مسرحيته « غرفة المعيشة » • اليوت الشاعر الكبير تزود بايمان مطلق وهو يكتب مسرحيته الشهيرة جريمة في الكاتدرائية • وجان جيرودو الذي تمكن من خلق عالم مليء بالخير والورد والمحبة والصفاء الروحي تزود بايمان عميق •

هذا الى جانب النزعة الدينية المتطرفة التي تلهم بعض المسرحيين الايرلنديين •

لم يكن عيباً سريان الروح الدينية في المسرح الغربي بل هي لوحة ذات خصوصية محددة • تعني الانسان في المجتمع الغربي أو المجتمعات الغربية •

ـ ٥ ـ

وجهان للتجربة

مسرح العالم ثري بمخزونات تجربته ، وبمكنون ابداعه • وهو من الفنون الذي تعب الغربيون عبر العصور على ملازمته بعين الرقابة وعقل التجديد وأيدي التحول حتى وصل الى ما نراه اليوم من اللامذهبية واللاقيود الى حدود الانعتاق في بعض جوانبه من أي التزام شكلي أو فكري أو أو حتى منطقي •

من جوانب ثرائه تلك الشرائح التي عالجت وتعالج قضايا ومشاكل البيئة بانسانها • سواء كانت تلك القضايا تاريخية تشكل اضافات الى



تراثها • أو عابرة كالقضايا السياسية الآنية أو الشقوق والتورمات الاجتماعية •

أو تعالج جانباً من التقاليد الموروثة والتراثيات المتشعبية كالحكايا الشعبية والأمثال والأشباح والأساطير • وحدث ذلك في مختلف الأوعية المسرحية على مر العصور • دون أن ننسى القصص الديني الذي احتل حيزاً من تاريخ المسرح الغربي • والذي لا يزال حتى الآن يشكل قناة ابداعية من قنوات المسرح •

فاذا كان الغربيون تصدوا الى ما يحلو لهم من المعالجات عن طريق الابداع المسرحي • سواء كان بحثاً عن الخروج من طوق التقاليد ، أو زوج رؤية الانسان القلق الخاوي الروح على خشبة المسرح • أو القضية الأكثر خطراً في عصرنا وهي انعدام روح التواصل بين الأنا والآخر • أو رؤية العالم من خلال أفكار وايديولوجيات محددة ـ كالماركسية أو الوجودية ـ أو النفعية الأمريكية • أو سكب ماء الطرافة والتهريج على كل ما في العالم بصفته غير ذي معنى أو هدف أو غاية •

فان لمحتين مشعتين أو وجهين من تلك التجربة العالمية الطويلة • لا بد من الاشارة اليهما كضرورتين في اغناء تجربتنا العربية في المسرح • وهما : **النزعة الانسانية** التي تتجاوز الروح الاقليمية والمذهبية العقائدية • لتصل الى الانسان كائناً ما كان انتماؤه • **وتجربة المسرح في العالم الثالث** الذي عانى ويعاني ما قد عانينا نحن ونعاني. من حصار حضاري واستعمار بشتى ألوانه • وغزو ثقافي • هو الذي يصل الى مده الأخير في زمننا • وابتلاع اقتصادي قد يصل الى التفكير بانهاء الوجود لشعب بأسره •

* لويجي بيرندللو • مثل عن أصحاب النزعة الانسانية في المعالجة • وان كان لا يشذ عن قاعدة التخلق في رحم البيئة • وتأثير مكتسبات البيئة الاجتماعية على مجمل انتاجه • واذا كنا نرفض فكرة الثالوث وتوحده في الحياة التي يغسلها بيرندللو • الثالوث هو الزوج ـ الزوجة ـ العشيق ـ والذي لازم عدداً من مسرحياته فانا واصلون الى المعق الانساني الذي يتحسسه أي انسان في أي مكان من العالم • في مسرحية « الحياة عطاء » يكشف بيرندللو بكثير من الدقة والبراعة عن نزعة الأمومة عند المرأة • وعن الصلة الانسانية النبيلة في تلك النزعة بين عواطف الأم وكيان الابن • مع تحفظنا على مسألة الحمل والانجاب غير الشرعيين اللذين سادا وللآن معظم المجتمعات الأوربية التي لا يتيح فيها الدين فرصة تعدد الزوجات أو الانفصال المشروع من أجل اتصال مشروع • في مسرحية « ديانا والمثال » احدى محاولات بيرندللو الفنية في الكشف عن أسرار الأنوثة عبر أبعادها النفسية • وتصوير الصراع الذاتي عند الانسان وهو يمر بمراحل عمره الزمنية •

ما من مثقف الا وعرف « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » تلك المسرحية التي صنعت مجد بيرندللو واعتبرت بياناً أولا للمسرح الذهني في العالم • وكيف كشف من خلال أدوار شخصياتها عن كثير من المعاناة الانسانية •

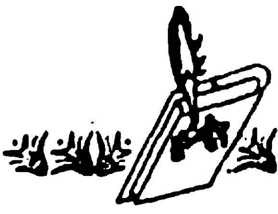
واذا اعتبرنا بيرندللو صاحب تجربة جديرة بأن نعيها لا لنقلها بل لنطلع على منطق المعالجة • والقدرة على الوصول الى العمق الانساني من خلال الحدث العادي فيها • وكيف أن هذا المبدع الكبير لم يزج بأفكاره التي اعتنقها بأستاذية وترفع أو مباشرة صادقة بل حملها من خلال المخلوقات الجميلة •

* تيري مونييه الفرنسي المعاصر مثل آخر ، لم يقتنع كما يبدو بقفزات التحرر من قيود الكلاسية في الابداع • فاختار الشكل الكلاسي عبر البداية المقدمة وتأزيم الحديث وتفجيره في نهاية منطقية • وكأنه اختار هذا الشكل المتين المسبوك ليعالج قضية قد يفسرها قارىء المسرحية في ثلاثة وجوه • اسم المسرحية « سباق الملوك » •

اختار مونييه جواً أسطورياً بحتاً واختار قضية تمثل احدى تراجيديات هذا العصر • هي حب السلطة وافناء الدنيا من أجل الحفاظ عليها • ودخل الى عقل الملك أحد محاور المسرحية ومعه مشرط الطبيب المتمرس • وغاص في عواطف الفتاة العذراء ابنة الملك • وفي أعماق وجدان حبيبها الأمير الذي صمم أن يتزوجها مهما كلفه السباق •

ومن خلال المعالجة أطلعنا المؤلف على طائفة من القيم والممارسات النبيلة والمتوحشة للانسان •

الملك الأب • يعرف أن بقاءه في عرشه مرتبط ببقاء ابنته في قصره •



والعذراء ابنته• بلغت مرحلة الغليان العاطفي ولا بد من انسان تمارس بين يديه أنوثتها وحقها في الحيـاة •

فهل يضحي الملك بعرشه وذاته من أجل ابنته ؟

أم تضحي العذراء الجميلة بأنوثتها وهـدف وجودها من أجل عرش أبيها ؟

ينتهي الملك وعرشه• وينتصر الحب وبراءته • وتنعم الأميرة الحلوة بحقها الطبيعي ولقائهـا مـع الحبيب الثاني عشر بعد أن قتلت أنانيـة والدهـا أحد عشر أميراً يمثلون نخبة شباب المدينة •

ان تاريخنا المليء بالبطولات • وتراثنا المفعم بأنفاس شرائح من شعبنا عبر العصور • جـديرة بهذا اللون المتقن من الابداع • بعد الاطـلاع على أسلوب المعالجة البسيطة على متانتها • والواضحة رغـم عمقهـا •

* **جبرييل مارسل** • المفكر الفرنسي الوجودي والكاتب المسرحي المعاصر • يلجأ الى تعرية فئة من الناس تغلب عليهم الأنانية وحب الذات • فيحاولون الفرار بأنفسهم تاركين من وراءهم من وطن وأهل • انه يعالج ما أسماه النقاد بأزمة الضمير عند هـذه الفئة من الناس • يلتصق بفرنسا أمه ووطنـه • وبحقبة محدودة من تاريخها الحديث • لكنه يكشف عن نقاط الضعف في العمق الانساني من خلال تحديد زمان ومكـان •

هو من المفكرين الوجوديين لكن مسرحـه على درجة عالية من الاتقان • تجنب ما أمكنه الخوض في أي فكر فلسفي في الحوار • « روما لم تعد رومـا » هذا ما فعله في مسرحيته هذه • وفي «المحراب المضيء» يتعرض للتواصل الانساني عن طريق الحب والوفاء بأسلوب مثـير • ويكشف عن جـانب من العلاقـات الانسانية التي تظل قادرة على الثبات رغم قهـر الظروف والملابسات • وفي مسرحية «العالم المكسور» يعود مارسل الى معالجة الخواء الروحي في انسان الغرب • لكنه لا يكتفي بعرضه وتشريحه كمشكلة كما فعل كتاب العبث بل يضع الحل • وينير الطريق أمام انسان الغرب بالعودة الى الله • والانتماء الى هدف • وغرابة هـذه الصياغـة كـون صاحبهـا وجودياً • بل أراه يقترب من روحانيـة الانسـان العربي في هذه المسرحيـة المتقنـة • وفي مسرحيـة « طريق القمة » يتعرض مارسل لأصالة الخـير في النوع البشري • ويثبت ـ خلافاً لمعظم كتّاب التشاؤم في الغرب ـ أن الانسان خير وفاضل ونبيل ومهمـا انجرف في مهاوي الشر هو قادر على العودة الى النبل والبراءة في نهاية المطاف • ولم يسق هذه المثاليـات بصورة فجة وغير مقنعة بل أوصلنا الى هذه النتيجة المتفائلة بتسلسل مشوق ومنطـق مبسط وهـادىء ومقبول • وان كان ما نرفضه في مسرحه هو العشيق لزوجة متزوجة • تكرر هذا الموقف في مسرحيتين له• والابن غير الشرعي • ومرة أخرى نؤكد قبول هـذه المواقف في بيئة هي ليست بيئتنا(١٢) •

* **بيتر فايس** الذي ارتبط اسمه بالمسـرح التسجيلي والذي وضع منهجاً فنياً لهذا اللون مـن المسرحية السياسية العنيفة والجريئة • قد نذر نفسه لابداع لون من المسرح طالما عرفناه نحن العرب على أيدي الأنقياء من كتّابنـا المسرحيـين وهم قلائـل ـ أقصد كتّاب المسرح ـ •

فايس • كان قد أظهر وحشية الاحتلال النازي وسجون القهر ومراكز التعذيب في عمل من أهم أعماله « التحقيق »(١٣) ليقدم مسرحيته العنيفة اللاحقـة « أنشودة أنغولا » ويفضـح وحشـية الاسـتعمار البرتغالي في ذلك الجزء من افريقيا •

ويحس القارىء العربي ربما بقرابة نسب مع بيتر فايس لأننـا نحمـل نفس المشاعر القديمـة والمستجدة تجاه القوى الباغية التي تحاول السيطرة حتى على تكويننا الروحي والثقافي من أجل استلابنا حضارياً • ومسرحيـات فايس مقبولة لدينـا رغـم عنفها ومباشرتها وصوتها المرتفع •

* **جول رومان:** عرفناه في مسرحيتين همازواج لوتروهاديك والدكتاتور • وتكمن أهمية المسرحية الثانية في قدرة رومان على الوصـول الى أعمـاق الشخصيات التي تمارس اللعبة السياسية • وتعرية الوصوليين والانتهازيـين الذيـن يبـدلون الولاء ويلونون المبدأ حسب المنفعة الذاتية • مع التعرض لتآكل الثورات على أيـدي طـرف من أصحابهـا وصانعيها •

* **جاك أوديبرتي** المسـرحي المعاصـر الذي يزج الانسان في صراع مع الفضائـل • ويتركـه يكتشف الخير من خلال الشر ضمن وضعه البشري ومقدرته الانسانية دون تدخل القدر • في مسرحية « الشر يستطير » يقدم لنا امرأة ساذجة بريئة تفهم



الخير والفضيلة على أنهما هبة طبيعية لا يحتاجان الى عامل آخر ليظهرا في السلوك الانساني • ولأن المرأة التي وظفها في المسرحية سليلة بيت ملكي كانت تصدق الزيف والرياء والمجاملات التي تحاط بها • وبعد احتكاكها برجل خبر الحياة تعلمت أن الخير يحتاج الى كثير من الجهد حتى يظهر بريئاً منقى • ويشير اوديبرتي من خلال المتحاورين الى الشرائح المنافقة التي تمتهن الشر عن طريق النفاق والتزلف. وفي مسرحية « الصابرون » يعالج فكرة الخير أيضاً من خلال الأمل المزروع في أعماق الكائن البشري • ويرسم بكثير من الأناقة والطلاوة هوس عشاق الحرب بالتدمير حتى وان كانت الحرب بدون هدف • ويقيم أرض المسرحية في مكان شبيه بأجواء الشرق المفعم بالصبر والخير والروحانية(١٤) •

* **أما بريشت** أسطورة المسرح العالمي في النصف الأول من هذا القرن والذي فرد ظلاله على كتاب المسرح في معظم بلدان العالم • فنشير الى اثنتين من أعماله القيمة تشكلان تجربة غاية في الشمولية الانسانية • وبعيدتين عن فرض الأفكار المسبقة وعن تغلغل الفكر السياسي ذي الجانب الواحد اليهما • وهما تعنيان أي انسان في أي مجتمع • « الأم شجاعة وأولادها » و « الانسان الطيب في ستسوان » • ولا أجد أي مبرر للحديث عن هذين العملين الكبيرين وعامة مثقفي العالم قد قرؤوا بريشت مسرحياً وناقداً(١٥) •

هذا جانب من الأنماط المسرحية التي تغني فكرنا المسرحي وتقنية الكتابة لدينا دون الالتفات الى نقل التجربة أو احتذاءها أو التأثر بها • فنقل التجربة الفنية يشوهنا من جانبين • يمسخ التجربة الأصلية • ويشوه خصوصيتنا القومية والحضارية • ولنا أن نفيد من اطلاعنا على التجربة ليس من نقلها أو مسخها •

عن التجربة المسرحية في العالم الثالث• اخترت مسرحيتين من قارتين • سأطيل الوقوف أمامهما قليلا للتشابه الذي يصل الى حدود التماثل ـ في الحاضر على الأقل ـ بين الشعب العربي المستهدف حضارياً • وبين كل من أمريكا اللاتينية وافريقيا •

المسرحية الأولى «سمك عسير الهضم» وهي المسرحية التي حملت الرقم (١) في سلسلة المسرح العالمي • تجيء الينا من غواتيمالا • للمفكر والسياسي والكاتب المسرحي « مانويل جاليتش » الذي يعتبر واحداً من أهم كتّاب المسرح المعاصر في أمريكا الوسطى • والذي احتك بالجماهير العريضة ثم بالطلبة ـ كزعيم شعبي وقائد طالبي ـ واحتك بالسلطة السياسية بصفته وزيراً لوزارتين متتاليتين •

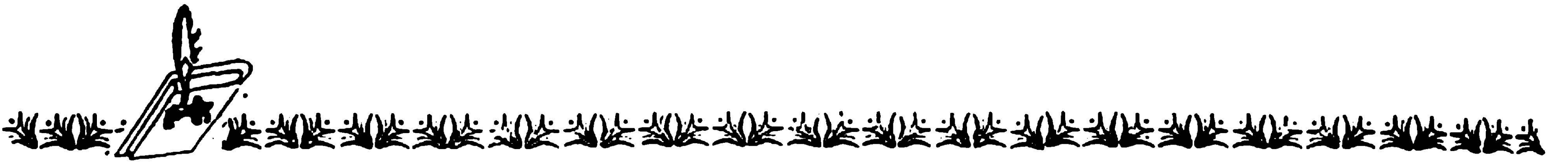
مقدم المسرحية وملخص سيرة الكاتب • والمستعرض جوانب من الحياة الفكرية والسياسية من تاريخ غواتيمالا في هذا الكتاب الفائق القيمة • حاول أن يربط بين تاريخ أمريكا الوسطى وتاريخ اسبانيا والتاريخ العربي في اجتهاد مقبول لتعليل نقل الحضارة الاسبانية ذات الجذور العربية الى بلدان تلك القارة • ليطلعنا على تقارب الوضع الحضاري • وأن جاليتش محور الكتاب قد يتمتع ببعض الروابط الثقافية النفسية ذات الأصل العربي(١٦) •

يلجأ الكاتب الغواتيمالي الى استخدام هياكل التاريخ ويفرغ شحنته المسرحية ـ متألقة ـ في حقبة زمنية محددة من تاريخ الامبراطورية الرومانية • حيث يتيح له هذا الجو المليء بالهوس العسكري • والجنون الاستعماري • وعشق الغزو • والتلذذ برؤية القتل والخراب والدمار ، أن ينزل سخطه القومي على أعداء الشعوب • واختار شخصيات غاية في الطرافة تمثل الى حد بعيد كافة شرائح الشعب من الحاكم الدكتاتور الى الوزير الى فئة المثقفين الى التجار الى الجماهير المسحوقة • وسجل نجاحاً رائعاً في تصوير النزعات • وبرع في الربط المحكم بين طبقة المستغلين وأصحاب النفوذ • وارتباط الهيمنة الامبريالية بنهب ثروات الشعوب لتحافظ على وجودها •

كان متفائلا في نهاية المسرحية بقدرة الجماهير على معرفة طريقها • وقدرتها على كشف حلقات التآمر والروابط الوحشية بين الاستعمار والعملاء من أهل البلاد المنهوبة • وعلى ابراز الدور السيء الذي يلعبه الانتهازيون من قادة الرأي •

لم يكن الكاتب مباشراً الى حد التعليم ولم يغب عن المستوى الفكري للناس العاديين • ونثر ما نستطيع أن نسميه بخفة الظل والظرف في مشاهد المسرحية مما يشدك لمتابعتها حتى اسدال الستار • كما خدعنا بالأسماء والأمكنة مما أمد هذه المسرحية ببعد فكري آخر ولذة في الاكتشاف والتفسير •

أما المسرحية الثانية التي نلح على اضاءتها



فهي « الطريق » للكاتب المسرحي النيجري « وول شوينكا » والذي أصبح قريباً منا لكثرة أعماله التي نقلت الى لغتنا ٠

واذا كان المثقفون الأفارقة ينقسمون الى مدرستين أو تيارين ـ تتداخل عناصرهما أحياناً ـ هنا المدرسة الفرنسية التي تعيش حالة من التمزق الحضاري بين الأصول الافريقية والمكتسبات الثقافية الغربية والفرنسية تحديداً ٠ والتي تحولت الى عائق أمام تيار الوحدة الافريقية ٠ فان وول شينكا ينتمي الى المدرسة الثانية التي تتنامى بهدوء وبدون عقد والمسماة بالمدرسة الانكليزية وهي التي أنجبت المثقفين المتحررين من عقد النقص ومن عوامل التثبيط والاحباط ٠ وهي التي تقود حركات التحرر أو تتحرك معها ٠ دن أن تشعر بالغضاضة من اللون الذي انقلب الى كابوس مفزع لدى حركات المدرسة الفرنسية وابداعها الأدبي والفكري ٠

وول شينكا يبدو أنه تزود بثقافة متشعبة الفروع متعددة الجوانب الى جانب موهبته المسرحية المتفردة بخصوصية متألقة ٠ وقد استطاع عبر النماذج البشرية التي أبدعها في الأحداث ٠ أن يطلعنا على عالم مليء بالغرابة له تقاليد وسلوك تحبها وتتقرب منها دون أن يخطر بذهنك أنك شاهدتها أو تعرفت من قبل عليها ٠ مما يجوز معه لأي قارىء أن يقول عن هذه المسرحية انها فريدة التركيب وحيدة النمط وأنها مفردة الاضافة النوعية الى تاريخ المسرح في العالم كله من خلال ما قرأنا وعرفنا من نماذجه ٠ أما طريقة الحوار فذات نكهة خاصة تماماً تألفها في الحالات البسيطة وتالف تلك الجذوة الفلسفية التي أوقدها بغاية البساطة والهدوء لتصل اليك كالفستق المقشر أو العسل المصفى ـ ـ كما قال أحد نقادنا القدامى ـ فماذا أراد شينكا أن يقول في هذه المسرحية الغنية المتأججة بالعواطف والأفكار ٠ والى أي حد نحن محتاجون أن نطلع على هذا النمط من الابداع ٠ وما هي الروابط التي تربطنا بالمسرحية كابداع وبأشخاصها كشرائح من البشر ؟ ثم في أي الزوايا نلتقي أو نرى جزءاً من همومنا أمام القضايا الكبيرة والصغيرة التي طرحها في مسرحيته الفائقة القيمة ؟

كلمة الطريق تتخذ في المسرحية رمزاً للحياة بما يوحيه الطريق من الاستمرار والتتابع ٠ ويوظف في الحوار نماذج افريقية تمثل فئات الشعب جميعاً مع التركيز على السواقين المتعطلين عن العمل كأكبر شريحة من المجتمع ٠ أما الأشخاص المحاور في المسرحية فهم سبعة أشخاص فقط ولم يسم السائقين المتعطلين وان كان أحدهم يمارس عمل نقل الأخشاب كدلالة على أرضية الجماهير العريضة كجنس بشري دون تسمية ٠ واختار مكاناً عجيباً لأداء الأدوار ، كوخ مبني بالواح حديدية وبقايا سيارات محطمة ٠ وبرج كنيسة وسور قديم ٠ كل هذا ليوحي اليك بالحالة المعاشة في نيجيريا ٠ وليصور لك تركة الاستعمار ٠ الناس في المسرحية شريحتان فاعلون متحركون نبلا أو زيفاً ٠ وسلبيون مستسلمون ينتظرون الموت الذي يؤرقهم ولا يفهمون تفسيره ٠ ليأتي غيرهم وتستمر الحركة في الطريق كما تستمر الحياة ٠

وسط هذا الظرف الاجتماعي البائس ٠ وفي قلب هذا المحور الأسود من الحياة يتحرك صنف من البشر ذوو سلوك عجيب وممارسات أغرب مثل الرجل الذي يدعى زوراً البروفيسور ٠ والجاويش الذي لم يكن عسكرياً من قبل ٠ البروفيسور شخصية مزدوجة في النهار يحوك الشباك لمصادمة السيارات فيفيد من بقاياها المحطمة ويبيعها قطع غيار ٠ وفي الليل يفرد كتبه وأوراقه ليبحث عن معنى الموت الذي يؤرقه ٠ والبروفيسور شخصية جبارة ذات تأثير على السواقين ويجرهم لمناقشاته ومزاجياته ونظرته المفرطة في الشر والمفرطة في الخير الى الحياة والناس والآلهة والأديان والسحر والشعوذة ٠ والجاويش كان فيما مضى شبه سفاح أو قاتل تزجه الظروف كرهاً في مجرى معين من ممارسة الحياة ٠

وكشف مذهل عن عادات وتقاليد الناس الذين خلفهم الاستعمار البريطاني تائهين بين الدين والوثنية والكفر والايمان والشعوذة والايمان بالأرواح الشريرة وما يعج به العالم الثالث من مخلفات ٠ ونطلع على توظيف الطقوس البدائية والممارسات البريئة للافريقيين في خدمة المسافة التي تفصل بين الموت والحياة ٠ مع وجود انسان غاية في النقاء يمثل دور النظافة الفكرية والاتزان النفسي ٠ وفي انتقاء وتداخل أو تنافر هذه الشخصيات المتحركة في المسرحية ندرك كيف بامكان المسرحي المبدع أن يوظف أي نمط من العادات والتقاليد في الخلق المسرحي ٠



تبقى نقطة الضعف الهائلة في مسرحية الطريق خلوها من عنصر المرأة · ولا نعرف لماذا اختار المسرحي الشاعر للمرأة هذا الموقف السلبي المفقود تماماً في تفكيره وفنه ·

نحن نلتقي في المسرحية مع أحداثها بغنى مجتمعنا بتقاليد وعادات يمكن أن نوظفها في مسرح متفرد يحمل خصوصيته القادرة على ايصاله الى مستوى الأدب العالمي ·

النماذج الذي وظفها شينكاوأحسن تحركها وهي الأهم لها خصوصيتها الانسانية بقدر ما لدينا من النماذج البشرية الفنية بالخصوصية والتفرد ·

وقد تخلى الشاعر المسرحي شينكا عن تقاليد المسرح الغربي بكل مصطلحاته المدرسية والمذهبية لينشىء مسرحاً حياً يتحرك في أي مكان ـ الطريق ـ الكوخ البائس · الفضلات الصناعية · وغيرها · دون أن يشعرك بانه يريد مسرحاً بل يريد أن يخلق تداخلا بين الحياة كما هي وبين أسر تفصيلاتها ودقائقها ليصنع منها فناً له قدرة التأثير كقدرة الحياة على الاستمرار · ولعل ما تواجهه افريقيا من قهر ومحاولة انهاء · قريب مما نعانيه نحن بين دوائر القهر الامبريالي ومحاولات الانهاء الحضاري التي تسلل الينا من كل اتجاه ·

ـ ٦ ـ

الخصوصية والبراءة

علي الحديدي أستاذ زائر في جامعة مالبورن باستراليا في الستينات · نقل الينا لوحة حية عن مسيرة الابداع الأدبي هناك ·

أهم النقاط التي أوردها في دراسته الممتعة(١٧) عقدة مزمار الحي الذي لا يطرب ، وكيف أن الكاتب الاسترالي « هاك بورتر » تصدى ان أسماهم بالمرضى الذين يتخذون موقف الرفض من أي ابداع محلي · واذا جاء اليهم الغثاء من الغرب رفعوه الى السماء · وهم متعالون على الأدب المحلي ، محنية رؤوسهم ذلة أمام أي كاتب من خارج استراليا · وكان لهذه الحملة النقدية الجريئة ـ برأي الحديدي ـ أثر ايجابي ، كان صحوة نقدية من مثقفي البلاد أعادوا النظر من خلالها في موقفهم لاحداث منعطف مهم في الحياة الأدبية الاسترالية ·

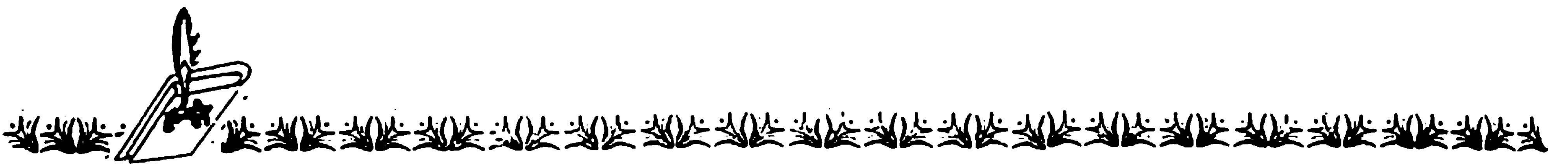
مع التحفظ · الحيطة · والحذر · أقول ان كافة المخرجين المسرحيين العرب · وطائفة من النقاد وهم أقلة · وشريحة كبيرة من مثقفينا· وبعض كتاب المسرح العرب ـ وهؤلاء أقلة القلة ـ يمثلون نفس الدور المريب ، ويتخذون نفس الموقف الذي اتخذه نقاد استراليا ويعيشون حالة الضعف لدى الابداع الأجنبي · وقد أتقنوا حكمة مزمار الحي الذي لا يطرب ·

١ ـ كافة المخرجين المسرحيين العرب وبلا استثناء وهم طاقات ابداعية تزودت بالمكتسبات الجيدة لهذا الفن ينطبق عليهم وصف بورتر · فالمخرج العربي أي مخرج ومن أي قطر ، لا يشعر بأنه حاز صك البراءة ومشروعية الاعتراف بوجوده الا اذا بدأ حياته العملية باخراج مسرحية غربية أياً كان عصرها · وأياً كان انتماؤها وكائناً ما كان دورها في الابداع المسرحي ·

٢ ـ النقاد المسرحيون ـ تجاوزاً ـ يتخذون نفس الموقف · أشدهم مراساً وأصلبهم عوداً من يحفظ أسماء كتّاب المسرح العالميين يلقيها تلاوة في كل مناسبة · واذا ما تعرض لابداع عربي مسرحي · يفتح قاموس المصطلحات لينثر أسماء المدارس وأسماء التيارات المسرحية من كلاسية · ورمزية · وتعبيرية · وطبيعية · وطليعية · ويستل النظارات والمكبرات ليحشر هذا العمل المنقود تحت أي مصطلح يحلو له ·

٣ ـ بعض المثقفين العرب يعيشون حالة الزنوج المنتمين الى تيار الثقافة الفرنسية · أولئك الذين صحوا من خمار المستعمر الفرنسي فوجدوا أنفسهم قد شربوا لبنه وأكلوا خبزه وأتقنوا لغته · ونظروا في المرايا لتفاجئهم زنجية اللون · فتاهوا لا هم غربيون لأن الغربيين بيض · ولا هم أفارقة لأن الافريقي لا يخجل من لونه · وتاهوا في شرنقة اسمها عقدة الزنجية ·

بعض مثقفينا يعيشون نفس الحال وبذات العقدة ومركب النقص · لا تاريخنا يرضيهم · ولا تراثنا يستهويهم · لا شعرنا القديم يحلو لهم · ولا شعرنا الحديث قادر على ارضائهم · واذا قلت لهم المسرح العربي أجابوك على الفور وهل لدينا مسرح ؟



٤ ــ بعض من يكتبون المسرح الى جانب طائفة كتب الشعر حاولوا أن يتجاوزوا الذات والبيئة والتراب وخضرة السنبلة وبكاء الجائع • والانهيارات السياسية • ولعنة التشرذم الاقليمي • ومع التجاوز ــ المستحيل ــ نسوا أنهم ينتمون الى أمة • فتحركوا غير متوازنين في الفراغ • ليكتبوا شيئاً تقرؤه فتحسبه مترجماً جهلا • لا يحمل قيمة اللغة المكتوب بها • ولا نكهة الانسان العربي • ولا رائحة قضايانا الملحة • هؤلاء ومن شدة الجهل تصوروا أنهم يكتبون أدباً عالمياً • اليسوا يكتبون عن الحياة والموت والحب والكره والقلق والضباب والطين والحرية والذات والتقوقع والحلزون والنجم والتراب والخنجر والخمر والجنس ••• ؟ اذن هم كتّاب عالميون • ومن زخم هذه العالمية أنهم لا ينتمون الى وطن • انهم جد شبيهين بأهل القرية الذين يتكلمون العربية • وبجوارهم قرية يتكلم أهلها السريانية • فسمع الأولون الرطانة والعجمة فأعجبوا بالنغمة وشدوا الرحال الى القرية المجاورة لتعلم هذه اللغة الحلوة • وبعد حين من الزمن عادوا الى قريتهم • ليدركوا أنهم لم يتقنوا اللغة السريانية ولكنهم نسوا العربية •

* * *

تظل الحالة أكثر ايلاماً وأشد أذى ، اذا عرفنا أن استراليا تشبه الولايات المتحدة من جانبين • جانبها البشري الذي يتشكل من شرائح مختلفة جمعتها مصلحة مشتركة • ووجهها الدموي الذي اعتمد القسوة والعنف في ترسيخ معاني الحياة • وأصالة الأمة ذات التاريخ المليء بمناجم الابداع المسرحي لا وجود لها في كلا القارتين • وليس سهواً أو ترفاً أن يخلو المسرح الأمريكي من مبدعات تحمل نكهة التراث بجوانبه الثلاثة ــ الحكاية الشعبية ــ الأسطورة ــ التاريخ المدون ــ •

نضيف أن كتّاب المسرح العرب ينشرون مبدعاتهم في كتب قبل تجسيدها على خشبة المسرح خلافاً لمعظم كتّاب المسرح الغربيين • الا في القليل النادر •

ودور المسرح في وطننا محدودة • هنا ندرك مدى الاحباط والتثبيط الذي تصاب به مبدعاتنا المسرحية • من حيث وصولها الى وسيطين ــ المخرج ــ والناقد ــ قبل أن تصل الى المعنيين وهم الناس •

وما دمنا نتحدث عن الابداع المسرحي هنا • لماذا لا نتذكر المتخصصين أو من نصبوا أنفسهم مختصين للمحاكمة ؟ ونسوق جملة من العلامات قد يكون بها تطهير واعادة نظر بالمواقف من الابداع المسرحي العربي •

※ المسرح الملحمي لم يكن موجوداً قبل بريخت. ومع بداية حياته الابداعية وضع مخططاً لمسرحه على شكل نظرية مسحت أرسطو والمفهوم الأرسطي للمسرح الذي ساد أحقاباً من تاريخ العالم(١٨) •

※ ليس كل ابداع مسرحي غربي هو ابداع انساني وعالمي بالضرورة• وما قد يكون عظيماً بأرضه يكون غير ذي شأن في وجودنا • أذكر بثلاثة أنماط من المسرح خاصة • الصنف الذي امتلأ بالزواج غير الشرعي• والأبناء غير الشرعيين وعشيق الزوجة والزوج المخدوع • وهذا كثير ومنقول الى لغتنا ومتداول بين أيدينا • والصنف الذي يتحدث عن الخواء الروحي والفراغ النفسي وفقدان التواصل بين الناس نتيجة الانسحاق في عالم المادة • وصنف الكوميديا التي تضحك الأوربي ذي المزاج الخاص • مع التأكيد أن قطراً عربياً وحده لجأ الى مسخ وتحوير هذه الألوان الثلاثة سطواً لا تأثراً • وبثها أفلاماً ومسلسلات ومسرحيات • ما يشعر عربي أن رابطة ما تربطه بهذا اللون من الابداع • والمشاكل التي يعالجها لا وجود لها في مجتمعنا الا شذوذاً واستثناء للقاعدة •

※ ان اعمار المسرحية ضمن الحدود والمواصفات المدرسية كثيراً ما تفسدها • ونرى أن أهم الأعمال المسرحية في الغرب هي التي حطمت قيود المصطلح • وكسرت حواجز المذهب • وتجاوزت مواصفات المدرسين •

※ بقدر ما يلتصق المبدع بتراب وطنه • ويعالج جزيئات حياتهم أو كلياتها • ويرسم عادات وتقاليد شعبه • تتحدد قيمته الابداعية • ومن خلال الخاص يصل الى العام •



*** قد يتفرد الوطن العربي بمناجم دراميــة ربما لا يكون لها ما يماثلها غني في أي بقعــة من العالم • ليس تاريخنا المليء بالأنماط والشخصيات والشرائح الدرامية وحسب وليس تراثنا وأنماط حياتنا فقط • بل المآسي التي نعيشها • فلسطين ـ التشرذم الاقليمي ـ التخلف ـ تنقل العربي من قطر الى آخر ـ زحف الصحراء ـ الهجرة الى المدينة ـ تستطيع ككاتب مسرحي أن تتفــرد بخصوصية ابداع جديد حيثما التفت وكيفما فكرت بنفس حدة الخصوصية التي حققها وول شينكا في مسرحية الطريق •**

ولدينا نماذج عربية هي المعنية بالدراسة • كأمثلة على خصوصية المسرح العربي وتفرده •

ـ ٧ ـ

الثلاثة الكبار ، والنقد المضلل

الناقد المسرحي السوفييتي (ن• سفيشوفا) أطلق حكماً نقدياً في احدى دراساته المعنية بلوركا الاسباني قال فيه : « ثلاثة مؤلفين مسرحيين حددوا ، وبدرجة كبيرة وجه المسرح في القرن العشرين : برتولت بريخت الألماني • وشون أوكيسي الايرلندي. وغارسيا لوركا الاسباني ومع أن الثلاثة عملوا بشكل مستقل ، الواحد عن الآخر ، فان بينهم تشابهاً داخلياً عميقاً • أبعد مما يبدو من النظرة الأولى » ١٩ •

بدءاً لا نأتي بجديد اذا قلنا أن بريخت أحد عماليق الدراما في التاريخ المعاصر باعتراف الشرق والغرب اضافة الى صفته ناقداً ومنظراً للمسرح • وواضعاً نظرية شهيرة عرفت باسمه ـ المسرح الملحمي ـ وأخرجها من مجال التنظير الى مجال التحقق بروافده الابداعية التي رافقتها وتبعتها • وأن لوركا ـ وهذا ليس جديداً أيضاً ـ أحد الشعراء المسرحيين الذين أثروا حركة المسرح الشعري في النصف الأول من هذا القرن • بعد أن جف ماؤه ويبست عروقه في ينابيعه الأولى • وأن شون أوكيسي أحد الأسماء المرموقة في ترسيخ الحركة المسرحية الايرلندية •

لكن هل هؤلاء الثلاثة ـ رغم عبقرياتهم ـ هم الذين حددوا وجه المسرح في القرن العشرين ؟ أم أن الانتماء المذهبي والعقائدي هو الذي صاغ هذا الحكم • فخرج متشنجاً متعصباً يحتاج الى قدر كبير من التصحيح حتى لا ينضم الى أحكام السابقين من النقاد العرب ، الذين كانوا يقولون : هذا أغزل بيت •• وهذا أهجى بيت •• وهذا أصدق •• أو أعذب •• أو أجمل ••• بيت قالته العرب ؟

ان المبدع المسرحي العربي الذي يحبو • ويحتاج الى كثير من الماء والغذاء والهواء ليستوي عوده ويبلغ أشده • لا بد من قراءاته الابداعية والنقدية المنوعة • ليستطيع الوصول الى موسم القطاف • وماذا هو فاعل عندما يقرأ هذا الحكم •

قلت الذي يحبو..وهم بالمئات في وطننا• والنقد ذو سلطان آسر وفعل ساحر • خاصة ما يأتينا من وراء الأسوار والحدود من تصانيفه وتآليفه •

المبتدئون قد ينسون أمام طلاوة دراسات الكبار أن هؤلاء الكبار بشر يحتكمون الى قنوات شتى من العواطف والأفكار المسبقة وهم يطلقون الآراء والأحكام • خاصة وأن النقد الأدبي لا تستوعبه نظريات علمية محددة وجافة • وأن ما يقوله زيد في مجال نقد الابداع قد ينفر منه عمرو ولا يسوغه يزيد •

قد ينساقون لتصديق هذا الحكم فعلا • فيقفزون خطأ فوق ييتس • واليوت • وجوزيف آوكونو • وآرثر ميللر • وستردنبرغ • وسارتر • وبيرندللو • وغيرهم من الكبار الذين حددوا ـ وجوه ـ لا وجه المسرح في القرن العشرين •

نحن نؤمن من خلال المتابعة أن التفجيرات الفكرية والشكلية التي داهمت المسرح الكلاسي في أوروبا مع نهاية القرن التاسع عشر • أزاحت ـ وربما الى الأبد ـ الوجه الرسمي للمسرح • والقته على أرض خصبة • فنبت تحت كل قطرة دم وجه مسرحي أو مذهب مسرحي جديد • والحديث عن المذاهب • والمدارس في المسرح المعاصر • فيه كثير من الاعتساف والتجاوز • ولا نعرف بعد التقسيمات المدرسية لحركات المسرح في العالم تحت اي مصطلح يقع المسرح الايرلندي • وهم شعب يشبه من حيث المتاعب والهموم الشعب العربي من أكثر من وجه •

بل اذا وقفنا على التسميات الأكثر شيوعاً في نقد الغربيين للأعمال المسرحية وفهمنا المضامين النظرية لكل من الرومانسية الجديدة • والطبيعية •



والرمزية • والوجودية • والسوريالية • والصوفية. والتعبيرية • وغيرها • وتشكلت لدينا قناعة بأهميتها من حيث انضواء الابداع المسرحي في ظلالها • ينهض أمامنا مسرحي مثل جون آردن ، نقرؤه فنحتار • ونتساءل الى أي مدرسة من تلك المدارس ينتمي ؟ • والاجابة لن تكون الا تأكيداً لوجهة نظرنا التي رسمناها أمام الشعر والمسرح على حد سواء • وهي اللامدرسية • اللا مذهب • ولكل مبدع متفرد تياره الفردي البحت • والقواسم المشتركة بين هذا وذاك من كتّاب المسرح الكبار ، هي مجمل هموم البلد الذي ينتمون اليه • مع التأكيد على أن لكل ملكة مبدعة، خيالها وشخصيتها وتوجهها في المعالجة •

نصل الى ضرورة الاختيار • لا اختيار التعصب والحجب والمقاطعة • فكل كتّاب المسرح الكبار شعلات متوهجة في طريق الانسانية • وليس من مبدع مسرحي كتب عن الانسان كرهاً أو انتقاماً • بل أجمعهم أحبوا الانسانية على طريقتهم الخاصة • لكن الايرلنديين الذين بحثوا عن تراث الشعب لترسيخ مفهوم الأمة القومي • وبحثوا عن السلام من خلال قتال المحتل • ووظفوا مجمل تراثهم في الابداع المسرحي • هم أقرب الينا من التساؤلات العدمية ، والسلوك ذي النهايات العبثية التي طالعنا بها سارتر وكامو • ولا تهمنا الأنماط الثقافية التي شغلت العالم ما دامت تقف صامتة أمام قضايانا المصيرية نحن • هذا اذا لم نقل أن ثمة أنماطاً من الحريات الفكرية قد توصلنا الى المسافة الأبعد عن مشاكلنا الملحة • وتقيم الأسوار بيننا وبين ذواتنا كل على حدة اضافة الى الغربة القائمة بيننا وبين أحلامنا القومية الخضراء •

واذا حققنا وجودنا الذاتي والقومي والابداع المسرحي • نكون قد حققنا جانباً من حضورنا الحضاري في العالم • علينا أن نؤمن بهذه المقولة — حتى لو ظللنا ابداعياً — على مسافة من الابداع الغربي الذي أفلت من كافة قيود الالتزامات بعد أن رأى اللاجدوى من أي التزام • وليقل عنا ناقد غربي ما قاله كولن ويلسون عن الابداع في الاتحاد السوفييتي • وكيف أن « الكاتب الرائع هو من يخلق الناس • أما الكاتب التافه ، فهو الذي يكتب بتشاؤم سخيف سهل ، وأقل ما يقال هو أن الأدب السوفييتي لم يتسرب اليه أدب بيكيت واللامعقول واللاجدري •• »(٢٠) • وأمام هذه الرقابة الذاتية التي مارسها المبدعون السوفييت على أقلامهم • وأمام التزامهم بضرورة خلق الانسان لا وضعه أمام تساؤلات لا مجدية ظلت الثقافة في الاتحاد السوفييتي أفضل مما هي عليه أو مما وصلت اليه لدى أوربا وأمريكا •

أنت الناقد • اقرأ لكل النقاد • وارجع لحكمك أنت • لا تصدق أن في الابداع ثلاثة كباراً فقد المبدع المجدد ضمن شروط خلق الانسان وتقدمه هو الكبير • وابتعد ما استطعت عن الأحكام المطلقة في قضية الابداع • وما دام الخيال البشري متفاعلاً مع التطورات لن تكون هناك — على الاطلاق — نظرية جامعة مانعة تنضوي المسرحية أو القصيدة الدرامية تحت لوائها أو في ظلها • ويظل المتتبعون الأكثر وعياً والأوسع افقاً مدركين تماماً هذه الحقيقة ، فلا يتورطون في رسم نظرية حادة لأنهم يعرفون مسبقاً أن ابداع الغد ينقض ما رسموه اليوم •• والباحث الألماني بيتر زوندي قد أمسك زمام أفكاره يوم أنهى دراسته القيّمة حول نظرية الدراما الحديثة ، وترك أبواب التنظير مفتوحة للقادمين على ضوء ما يأتي به الغد. و : «ليس لمسيرة الحركة الدرامية الحديثة فصل نهائي • ولم يحن الوقت بعد لاستخلاص نتيجة أو لوضع معايير جديدة • أما أن تفرض نظرية الدراما ما يجب أن تكون عليه الدراما الحديثة • فليس هذا على الاطلاق من حقها • لقد آن فقط أن نفهم ما أبدع الآخرون وأن نحاول ايجاد صيغة نظرية لذلك • تستهدف ابراز أشكال جديدة ، لأن مسيرة الفن لا تحددها الأفكار ، بقدر ما يحددها تطور أشكالها • »(٢١)

□ اشارات :

١ - للمزيد من المعلومات الدقيقة حول تطور الدراما • وراي النقاد في مسرح اليوت الشعري اقرأ كتاب « المدخل الى الفنون المسرحية » تاليف فرانك م• هوايتنغ • عربه كامل يوسف • د• رمزي مصطفى • بدر الديب • دريني خشبة • محمود السباع • صدر عن وزارة التربية والتعليم في مصر عام ١٩٧٠ • وهو استعراض جيد لمسيرة الدراما عبر التاريخ • اما مسرحيات اليوت فنشرت في سلسلة المسرح العالمي في الكويت • تعريب صلاح عبد الصبور •



٢ ـ للمزيد من الاطلاع على جذور اللامعقول في المسرح وامتداداته انظر كتاب « مسرح الدوائر المغلقة » للاستاذ حنا عبود • صدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق عام ١٩٧٨/ومسرح العبث • عن الدار المصرية العامة للتاليف والنشر ١٩٧٠/ودراما اللامعقول • عن سلسلة المسرح العالمي الكويت •

٣ ـ لعلك قرات المجلدات الخمسة التي تضم احدى عشرة مسرحية الى جانب ثلاثية الطريق الى دمشق • مع المقدمات النقدية لابداع ستريندبرغ • المترجمة والموضوعة • والصادرة عن سلسلة المسرح العالمي في الكويت • اضافة الى دراسة حنا عبود حول ستريندبرغ وتفسيره ضمن الدوائر المغلقة •

٤ ـ أصدرت سلسلة المسرح العالمي في الكويت ستة كتب تحمل مختارات من المسرح الروسي مع دراسات نقدية عن تطور المسرح في روسيا• كما صدر عن وزارة الثقافة في دمشق مختارات من المسرح السوفييتي في عدة كتب • وفي كتاب المدخل الى الفنون المسرحية حديث مكثف عن تطور المسرح في روسيا من بوشكين الى اندرييف •

٥ ـ المسرحية الأمريكية التي اشرنا اليها في هذه الدراسة منشورة بين دمشق والقاهرة وبيروت والكويت • أما الدراسات المنشورة عن المسرح الأمريكي فكثيرة وهي بين يدينا • من أهمها : المسرح على مفترق الطرق تاليف جون جاسنر ـ عربه سامي خشبة طبع في مصر • وهو يرصد المسرح الأمريكي بجانبين • تاريخي ونقدي •

٦ ـ عن المسارح التجريبية في الولايات المتحدة الأمريكية انظر العدد الخاص الذي أصدرته مجلة الأقلام العراقية عن المسرح العالمي عام ١٩٧٩ •

٧ ـ انظر كتاب مسرح الدوائر المغلقة لحنا عبود • فقد تتبع ظاهرة اللامعقول في المسرح في تسرباتها الأولى بدءا من الاغريق ومرورا ببعض مسرحيي عهد النهضة ثم ظهورها شبه المفاجيء في الدراما الحديثة في الغرب •

٨ ـ انظر تشريح الدراما لمارتن أسلن عربه يوسف عبد المسيح ثروة • نشرته وزارة الثقافة والفنون في العراق عام ١٩٧٨ •

٩ ـ هذه المسرحية مترجمة ومنشورة في وزارة الثقافة بدمشق • عام ١٩٨٢ •

١٠ـ نشرت سلسلة المسرح العالمي في الكويت باقة من المسرحيات الاسبانية وهي التي ذكرنا بعضها في هذه الدراسة • وننصح بالرجوع اليها خاصة مقدماتها النقدية والوثائقية التي تطلع القارىء العربي على تطور ومسيرة الحياة المسرحية في اسبانيا •

١١ـ لجوزيف اوكينو صدرت مسرحياته عن سلسلة المسرح العالمي بالكويت هما : القيثارة الحديدية • والقر في النهر الأصفر • كما صدر لسينغ خمس مسرحيات • أما شون اوكيسي فصدرت له مسرحية ورود حمراء من اجلي في سلسلة مسرحيات مختارة في القاهرة عام ١٩٧٤ •

١٢ـ انظر المجلدات الثلاثة التي صدرت لجبرييل مارسل عن سلسلة المسرح العالمي في الكويت وفيها ست مسرحيات • اضافة الى دراسة نقدية لمارسل نفسه يرد فيها على الفرنسيين الذين هاجموا مسرحيته العنفة « روما لم تعد روما » • والدراسات النقدية المرفقة بها •

١٣ـ لبيتر فايس نشرت مسرحية مع دراسة نقدية مهمة حول مسرح فايس والمسرح التسجيلي في القاهرة ضمن سلسلة روائع المسرحيات العالمية • ثم نشرت له مسرحية انشودة انغولا في سلسلة المسرح العالمي في الكويت •

١٤ـ هاتان المسرحيتان صدرتا في كتاب واحد عن سلسلة المسرح العالمي في الكويت مع دراسة نقدية وتاريخية مهمة حول ابداع اوديبرتي ومكانته المرموقة في المسرح المعاصر •

١٥ـ هاتان المسرحيتان صدرتا في مصر ١٩٦٥ عن مكتبة النهضة المصرية ومع الترجمة دراسة وثائقية عن حياة بريشت للدكتور عبد الرحمن بدوي • كما صدر عن سلسلة المسرح العالمي مجلدان فيهما خمس مسرحيات لبريشت •

١٦ـ سمك عسير الهضم • مسرحية مانويل جاليتش ترجمها وقدمها الدكتور محمود علي مكي المتخصص بالأدب والتاريخ الاسبانيين وقد قدم عرضا مكثفا للحياة الفكرية والتاريخية والسياسية في بلدان امريكا الناطقة بالاسبانية مما حول هذه المسرحية الى كتاب ذي قيمة خاصة • والعرض النقدي والوثائقي الذي قدمه يعادل حجم المسرحية • ننصح بالرجوع اليه •

١٧ـ للدكتور علي العديلي دراستان عن الحركة الادبية في استراليا• الأولى جاءت في مقدمة المسرحية الاسترالية « عسكر ولصوص » والثانية جاءت في مقدمة لمسرحية (البرج) للكاتب الاسترالي هاك بورتر • والدراستان تشكلان وثيقة شاملة ومكثفة عن الحياة الأدبية في استراليا •

١٨ـ انظر نظرية المسرح الملحمي لبريخت نقلها الى العربية الدكتور جميل نصيف • نشرتها وزارة الاعلام العراقية عام ١٩٧٣ •

١٩ـ هذا الرأي والدراسة المعنية بمسرح لوركا جاءت ضمن دراسات في الأدب والمسرح لعدد من الكتاب السوفييت صدرت عن وزارة الثقافة بدمشق عام ١٩٧٦ تعريب نزار عيون السود •

٢٠ـ انظر سلسلة مؤلفات كولن ويلسون التي نقلها الى العربية انيس زكي حسن• ويوسف شرورو• وعمر يمق • ومن أهمها اللامنتمي. وما بعد اللامنتمي • والمعقول واللامعقول في الأدب الحديث •

٢١ـ نظرية الدراما الحديثة • لـ بيتر زوندي • نقلها الى العربية دكتور أحمد حيدر • وزارة الثقافة دمشق ١٩٧٧ •

الأجناس الأدبية

د. جودت الركابي

الأدب قديم قدَم الانسان ، ومنذ أن عبـَّر الانسان عن وجوده في هذا العالم ظهر الأدب في اطار من الأطر المختلفة ، وكانت الكلمة ـ في نوع ما من هياكل التعبير ـ الأداة الأولى للأدب • وقد عبـَّر الانسان عن أحاسيسه تجاه العالم سلباً أو ايجاباً ، تعاطفاً أو سخطاً ، وكان ذلك كما يبدو اما بوساطة الحكاية أو الأسطورة أو الخرافة ، أو كان بوساطة قصيدة غنائية أو ملحمة أو مسرحية •

ولكن مما لا شك فيه أن الأدب قد بدأ بسيطاً في مراحل وجوده الأولى تبعاً لبساطة المجتمع الذي يحيا فيه وينتجه ، ولما تعقدت الحياة الاجتماعية تعقدت بالتالي الهياكل الأدبية ، أو ما يسمى اليوم بالأجناس أو الأنواع الأدبية ، وقد كان الهدف من هذه الأجناس في جميع أشكالها واحداً هو التعبير عن ذات الانسان تجاه المجتمع وموقفه منه ، بل كان التعبير الأدبي يبغي التلاؤم بين حس الانسان الداخلي وبين ما يقدمه المجتمع من معطيات يحاول أن يفهمها ويجسدها في ذاته • لهذا كانت عملية الابداع الشخصية صادرة عن ذات الانسان ومتأثرة في الوقت نفسه بما يحيط به من مجتمع يعج بمختلف المشاهد •

فالجنس الأدبي اذن هو الهيكل الفني أو البناء الذي يضم عملية الابداع الناتجة عن تفاعل الأديب مع مجتمعه ومحيطه ، ولذلك فقد جاءت هذه الأجناس متفاوتة ومختلفة تبعاً لتتابع الزمن وتطور المجتمع الحضاري مما أدى الى ظهور نوع من الأنواع في مرحلة من مراحل التطور الحضاري وغياب نوع آخر في مرحلة أخرى •

واذا كانت الأجناس الأدبية اليوم متعددة فانها لم تظهر دفعة واحدة ، ويرى أكثر الباحثين أن الانسان عبـَّر في أول الأمر عن ذاته وعن موقفه من هذا العالم بالأدب القصصي أو ما يسميه بعضهم بالأدب الملحمي ، ثم عندما تطور وعي الانسان بتطور المجتمع عبـَّر عن ذاته وعن وعيه لهذا العالم بجنس أدبي ثان هو الشعر الغنائي ، ثم مع تقدم الحضارة



وتطور المجتمع عبّر الانسان عن وجوده بجنس أدبي ثالث هو الأدب الدراسي ، وهذا الجنس هو الذي يصور الصراعات الانسانية داخل المجتمعات ويعكس مختلف القيم الفكرية والأخلاقية .

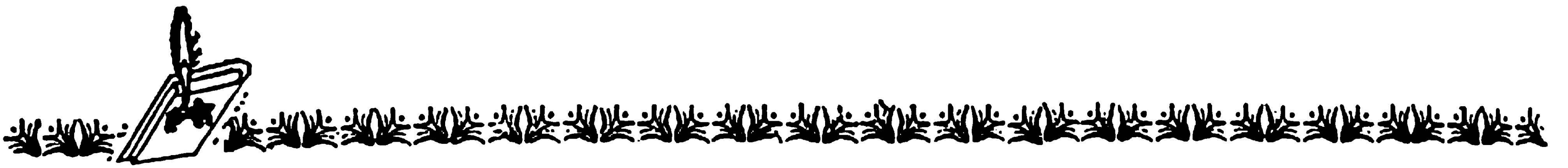
على أن هذا التقسيم الذي يراه أكثر الباحثين لا ينفي وجود نوعين أو أكثر في وقت واحد ولا سيما وجود النوع الأول وهو الأدب القصصي مع وجود النوع الثاني وهو الشعر الغنائي في المرحلة الأولى من التطور الحضاري، كما أنه لا ينفي تداخل الأجناس بعضها ببعض وتمازجها .

ويعتقد أصحاب النظرية السلوكية بأن ظهور الأجناس تابع لهذه النظرية التي تقسم السلوك الانساني الى سلوك داخلي متأثر بالذات وسلوك خارجي متأثر بالعوامل الخارجية . أما مشكلة أسبقية جنس على آخر فقد اختلف فيها الباحثون ويرى بعضهم أنها ترجع الى إثبات أسبقية سلوك على سلوك آخر، فمن قال بأسبقية السلوك الداخلي قسم الأجناس في تسلسلها التاريخي الى شعر غنائي ثم ملحمي درامي ، ومن قال بأسبقية السلوك الخارجي قسم الأجناس الى شعر ملحمي وشعر غنائي ثم درامي ، وذلك لعلاقة الذات بالشعر الغنائي ، ولعلاقة الملحمة بصراع الانسان مع الطبيعة .

ولعل كل بحث في الأجناس الأدبية يبقى بحثاً ناقصاً اذا لم يتعرض في مبدئه الى نظريات أفلاطون وأرسطو ، لهذا يحسن بنا الرجوع الى آراء هذين الفيلسوفين القديمين والى نظريتهما في (المحاكاة) في الأدب وعلاقتها بتقسيم الأدب الى أجناس . ولكننا نحتاط منذ البدء بأنه ليس من السهل تقسيم الأدب الى أنواع محددة ، فقد تتداخل الأنواع كما قلنا واذا كانت في الماضي لها بعض الحدود ، فانها اليوم تتداخل وتتفرع الى أنواع جديدة كلما أوغل الزمن في التقدم وكلما تعددت النوازع النفسية واختلفت مجالات الخلق والابداع . ولكن هذا كله لا يمنعنا من بيان الحدود لهذه الأنواع مستلهمين آراء بعض الفلاسفة والنقاد ، وموضحين على الخصوص نظرية (المحاكاة) التي استند اليها كل من أفلاطون وأرسطو لتحديد الأجناس الأدبية على أساسها . ولكن هذا المفهوم اليوناني الأرسطي المستند الى نظرية (المحاكاة) في تقسيم الأجناس الأدبية لم يبق على حاله بل أخذ شكلا آخر عند هيجل في القرن الثامن عشر ليُنقض نقضاً نهائياً في العصر الحديث على يد الناقد الايطالي كروتشه كما سنرى .

فلنتعرض اذن الى آراء هؤلاء النقاد العمالقة بشيء من الايجاز :

ان كلمة (المحاكاة) ظهرت أول ما ظهرت عند أفلاطون الذي قال ان الأشياء المحسّة الموجودة في الواقع ما هي الا صور لمُثُل عليا في عالم المُثُل ، وهذه الصور ما هي سوى محاكاة لتلك المُثُل . وتدرّج في نظريته ليقول ان عمل الفنان ما هو الا محاكاة أخرى للصور



المحسة التي هي محاكاة للمُثُل : اذن عمليــة الفن ما هي الا محاكاة المحاكاة ، ومن هنا نرى أن الأديب أو بصفة عامة الفنان بعيد كل البعد عن الحقيقة ٠

وجاء بعده تلميذه أرســطو واســتخدم اللفظة نفسها (المحاكاة) ولكن أعطاها مفهوماً آخر ليجعلها قــوام الشــعر بالمعنى الأرسطي للشعر كما استعان بوسائلهــا وموضوعاتهــا وطرقها لاقامة حدود بين أنواع الأدب المعروفة في عصره موضحاً بذلك حدود الملحمة والشــعر الغنائي والأدب المسرحي بمفهوميه التراجيدي والكوميدي ٠

ونستطيع أن نجمل رأي أرسطو السابق بما يلي : يرى أرسطو أن الفنون الجميلة ماهي الا أنواع مختلفة من المحاكاة تختلف عن بعضها:

١ ــ اما باختلاف ما يحاكي به (بكسر الكاف) (أي بالوسيلة) ٠

٢ ــ أو باختلاف ما يحاكى (بفتح الكاف) (أي بالموضوع الخارجي) ٠

٣ ــ أو بطريقــة المحاكاة ٠

ففي الوجه الأول ميز أرسطو فناً عن فن :ميــز الشعر عــن الرســم عــن النحت عــن الموسيقى ٠٠٠ الخ لأن الوسيلة التي تحاكي بها (بكسر الكاف) كل من هذه الفنون تختلف عن وسائل الفنون الأخرى (فالفنون التشكيليــة تحاكي باللون والشكل بينما الموسيقا والرقص والشعر تحاكي بالصوت ، وقد جعــل أرسطو المحاكاة بالصوت قوام الشعر وأضاف صفات أخرى مميزة للفنون التي للصوت أثر أساسي فيها) ٠

وأما الوجه الثاني وهو الموضوعات التي تحاكى (بفتح الكاف) فقد ميز أرسطو عــدة أنواع أدبية بحسب ما يحاكي الشعر الناس في أفعالهم : فالملحمة تلتقي مــع التراجيــديا أو المأساة في محاكاتها للناس الأخيار وما يقومون به من فعل جليل بينما الكوميــديا أو الملهــاة تحاكي ، في رأيه الأراذل من الناس وما يقومون به من فعل عادي ، أي أن التراجيــديا تمثــل الجوانب السامية من الانسان بينما الكوميديا تمثل الجوانب الدنية منه ٠

أما الوجه الثالث وهو طريقة المحاكــاة فيرى أرسطو أن هناك صورتين لطريقة المحاكاة: صورة المحاكاة بالرواية السردية : الملحمة ،وصورة المحاكاة بالتمثيل المسرحي : المسرحية. ومن هذا التقسيم يجعل أرسطو المسرحية دون الملحمة اذ أن المسرحية تحاكي الفعل بالفعــل نفسه بينما الملحمة تحاكي الفعل بالرواية عنه.

على أن الذي يهمنا من هذا التقسيم هــو ما لاحظه أرسطو من أن الشاعر يســتطيع أن يحاكي وهو يسرد الحادثة وكأنه يتحدث عــن شيء ما خارج نفسه ، كما يفعل هوميروس ، أو أن يبقى هو هو دون أن يغير من شخصيته بل يقدم الشخصيات المصورة على أنهــا تفعــل وتتصــرف ٠



من هنا نلاحظ أن القاص يصور لنا في قصصه العالم الذي يتمتع بوجود موضوعي خارج ذاته ، أما الشاعر الغنائي فهو هذا الشاعر الذي يتحدث عن نفسه ويصور لنا بشعره هذا العالم من المشاعر والأحاسيس والعواطف والأمزجة التي تمور في نفسه • هذا بينما نجد الأديب المسرحي (الدرامي) يصور الشخصيات وهي تفعل مباشرة ، والشاعر أو الكاتب يقدم هذه الشخصيات للمشاهدة مباشرة دون وسيط •

وهكذا بمثل هذا الاطمئنان يميز لنا أرسطو مختلف الأنواع الأدبية ويتحدث عن وجودها ويراها تنقسم فيما يخص علاقتها بالمحاكاة الى الشعر الغنائي والملحمة الدراما.

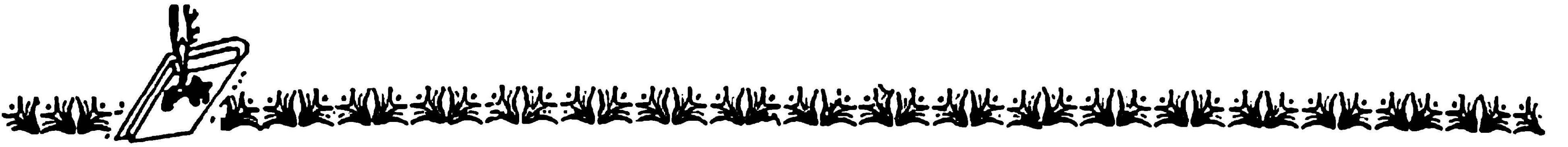
وقد كانت هذه الأنواع قد حققت أشكالها المحددة منذ أواخر القرن الخامس قبل الميلاد ، أي أن الحديث عنها من الناحية النظرية كان قد بدأ قبل أرسطو أي منذ أوائل القرن الرابع قبل الميلاد ، ويرجع ذلك على وجه التحديد الى أيام أستاذه أفلاطون الذي قسم الأجناس الأدبية الى : القصة التي تحاكي الفعل نفسه وهي الدراما (أي عرض الأشخاص دون وساطة) ، وان القصة التي تكون على لسان الشاعر نفسه (وهي الشعر الغنائي) ، والى القصة التي تكون خليطاً (وهي الملحمة) • ولكن هذا التقسيم الأفلاطوني كان اشارة عابرة وردت في تضاعيف اهتماماته بأمور فكرية أخرى ، واتسم بالنظرة السطحية •

ان حديث أرسطو عن « الأنواع الأدبية » حديث جاد ، وقد ورد في مقدمة كتابه الفريد « في الشعر » الذي يعد نقطة انطلاق ومرجعاً هاماً لمعظم الدراسات النظرية في علم الأدب في عصرنا الحاضر ، وقلما يستطيع الباحث اليوم الاستغناء عنه وهو يدرس « الأجناس الأدبية » ولكن من الملاحظ أن هذه القضية لم تعد على درجة من البساطة التي كانت عليها زمن أرسطو ، فقد مر على الأدب حقبة طويلة من الزمن عرف خلالها تطوراً ملحوظاً ، وخضعت فيها الأجناس الأدبية الى كثير من المؤثرات نتيجة لتطور ذات الأديب والمجتمع الذي يحيط به ، وأصبحنا اليوم نجد أنفسنا أمام أنواع أدبية عديدة يصعب بل نتردد في انتمائها الى نوع أدبي معين •

تلك هي نظرة النقد القديم اليوناني الى الأجناس الأدبية • واذا ما انتقلنا الى القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر نجد هيجل يقسم الأنواع الأدبية تقسيماً آخر يعتمد فيه على نظرته الى العالم المستمدة من فلسفته التي تجمع بين الكائن (l'être) والتفكير (la pensée) الذي ينتج الفكرة (l'idée) . وهذه الفكرة تتطور في ثلاث مراحل هي :

الظاهرة ، ونقيضها ، ونقيض النقيض (أو التركيب) •
(thèse - antithèse - Synthèse)

وهذا المفهوم الثلاثي لتطور الفكرة هو الذي جعل هيجل يقسم الأدب من ناحية أجناسه الى ثلاثة أجناس :



أدب يعكس العالم الموضوعي وهو (الملحمة) ، وأدب يعكس العالم الداخلي وهو (الشعر الغنائي) ، وأدب يربط بين النوعين السابقين وهو تركيب أي هو (الدراما) ٠

وفي العصر الحديث جاء الناقد الايطالي كروتشه ليقول انه لا يمكن تقسيم الأجناس الأدبية على أساس المحاكاة ، ولا يمكن التسليم بالنظريات الكلاسيكية الخاصة بهذه الأجناس أي نظريات أرسطو وهيجل وحتى نظريات بوالو ٠ ولكن هناك أشياء أخرى أهم وهي اللغة والمزاج النفسي ، ففي هذين الميدانين يمكننا أن نعثر على ما يهدينا الى هذا الجنس الأدبي أو ذاك ، كما قال كروتشه أيضاً بعدم وجود نقاء نوعي أي لا يمكننا أن نتحدث عن شعر غنائي صرف وعن أدب ملحمي صرف أو عن أدب مسرحي درامي خالص ٠ وقد لاقت آراء كروتشه هذه صدى عظيماً بين الأدباء والنقاد المعاصرين وذهبوا بها مذاهب شتى ٠

ونتج عن هذه النظرية القول بتداخل الأجناس الأدبية وتجاوز بعضها لحدود بعض واستعارة بعضها لوسائل تعبير بعضها الآخر ، فقد استفاد الشعر الغنائي من الفن المسرحي والفن الملحمي ، كما استفاد هذا الفنان من الوسائل التعبيرية الشعرية ، واستفاد الأدب الملحمي والأدب القصصي من الدراما في الحوار ، كما استفادت الدراما من الفنين السابقين ٠

وتجدر الاشارة الى أن معالجة أديب واحد لعدة أنواع أدبية سهّل عملية التلاقح والتزاوج بين هذه الأنواع ، ولكن يجب ألا يقودنا هذا الى الاعتقاد بذوبان هذه الأنواع بعضها في بعض بل أن لكل منها وجوداً مستقلا والا لمّا جاز لنا أن نتكلم عن التلاقح والتزاوج والاستعارات ٠

* * *

بعد عرض هذه الآراء النقدية ما هو موقف النقد العربي المعاصر من نظرية الأنواع الأدبية ؟

لا شك أن أدباءنا ونقادنا المعاصرين قد استوعبوا جميع هذه الآراء مضيفين اليها نظرة نقادنا القدماء ومحتوى تراثنا القديم ، ولكن لمّا كان للأدب العربي خصائصه البارزة التي تحدد هويته بقي الشعر الغنائي هو النوع الطاغي على أدبنا العربي القديم دون شك ٠ وان المحاولات النقدية الحديثة التي تريد أن ترى في أدبنا العربي اطلالات على الأنواع الأدبية الأخرى المعروفة في الآداب الأجنبية ما هي الا محاولات عقيمة اذا ما أريد لها أن تقاس بمعيار النقد الصحيح ٠ ولكن عمليات التلاقح والتزاوج بين أدبنا والآداب الأخرى جعلت هذه الأنواع الجديدة مستساغة ومعروفة وأخذت تجري على أقلام كتابنا وشعرائنا منذ فجر النهضة وتقدم لنا أحياناً نتاجاً مبدعاً ٠

ولا بد هنا من الاشارة الى وضع هذه الأجناس في أدبنا العربي المعاصر وموقفنا منها فنقول :



ان شعرنا العربي ـ كما يرى الكثيرون ـ ينتمي الى الشعر الغنائي ، ولم يوجد الشعر الملحمي كما عرفه الغربيون وان كان يوجد قصص شعبية كسيرة عنترة وسيرة بني هلال وغيرهما ، ولم يعرف أدبنا العربي القديم الشعر الدرامي أو فن المسرح بسبب البيئة البدوية الصحراوية غير المستقرة في العصر الجاهلي ولنفور العرب من المسرح اليوناني لقيامه على تعدد الآلهة مما يتنافى مع العقيدة الاسلامية . ولم تظهر المحاولات المسرحية الأولى الا في منتصف القرن التاسع عشر على يد مارون النقاش وأبي خليل القباني .

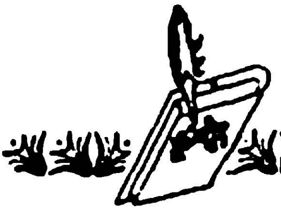
وكذلك القصة الفنية الطويلة والقصيرة لم تظهر في أدبنا العربي الا في مبدأ القرن العشرين عندما صدرت لمحمد حسين هيكل رواية (زينب) سنة ١٩١٤ .

بعد ذلك أخذ الرواد الأوائل للأنواع الأدبية الجديدة : القصة القصيرة والرواية والمسرحية يبدعون منذ أوائل هذه القرن تحت تأثير عوامل تطور المجتمع العربي ذاته واتصاله بالمجتمعات الغربية واطلاعه على الثقافات الأجنبية .

وقد تمكنت هذه الأنواع من الاستقرار وخطت خطوات واسعة في مضمار الابداع الفني ، وزاد على ذلك ظهور أنواع جديدة تمس الشعر بصورة خاصة وهو ما يسمى بالشعر الحر .

واذا كان بعض هذه الأنواع قد لقي قبولا بعد نقاش وحوار فان الشعر الحر كانت معركته أقوى ولا يزال بين الرفض والقبول . ولعل مرد ذلك يعود الى الهجمة الجديدة من بعض المتأدبين على هذا الشعر تحت دوافع شتى ، بعضها دافع أصيل وبعضها الآخر دافع عرضي . فالدافع الأصيل هو رغبة هؤلاء بتجديد الشعر ، ولكن من يقوم بهذا التجديد؟ لا بد أن يكون قبل كل شيء واقفاً على أصول التراث العربي هاضماً لأدب العرب ولغة العرب ، متشبعاً بالأصالة العربية المتمثلة في بلاغة العرب وفن قولهم وفن شعرهم ونظمهم العروضي ، هؤلاء يسمح لهم بالتجديد وأذكر على سبيل المثال لا الحصر بدر شاكر السياب وصلاح عبد الصبور ومن جاراهما . هؤلاء المجددون ـ وهم قلة ـ جاؤوا بشعر حر موزون أي أن له رنة موسيقية تعكس أصالة الفكرة وجدتها في رمز معقول ، بينما بقي أولئك الذين هجموا على ما يسمى بالتجديد وهم خالون الوفاض من كل ثقافة عربية قديمة وأصالة تراثية ، بقوا يعبثون ويرددون الطلاسم والألاعيب ، وبقي دافعهم الى التجديد عرضياً وهو أن لهم رغبة ذاتية بأن يصبحوا شعراء وما هم بشعراء .

هذا ولا أحب أن أخوض في تفسير نشأة هذه الأنواع في أدبنا المعاصر ، اذ نرى على الساحة النقدية العربية المعاصرة موقفين متباينين : الموقف الأول يرى أن نشأة الرواية والمسرحية والقصة القصيرة وحتى الشعر الحر انما يعود الى احتكاكنا بالغرب وأنها أنواع مستوردة ، بينما يرى الفريق الثاني أن معظم هذه الأنواع له جذور في تراثنا الأدبي ، فالموقف الأول ينطلق في تعليل نشأة هذه الأنواع من العلمية والموضوعية بينما ينطلق الموقف الثاني من هدف نبيل هو التمسك بالتراث حرصاً منه على الذات العربية . ولكن مهما كان لهذين



الموقفين من وجاهة فيجب علينا ألا نضحي بالنظرة الأولى في سبيل النظرة الثانية ، كما يجب علينا ألا تدفعنا العلمية والموضوعية الى نسيان تراثنا وعدم التفاخر به والحرص عليه وعلى ذاتنا التي فيها كثير من الابداع وفي أعماقها يكمن الكثير من دواعي التجديد ٠

على أن هذا الصراع بين الموقفين يبين لنا شعور كل فريق بدور هذه الأنواع الجديدة وبما لها من وظيفة اجتماعية في تطوير المجتمع العربي وتوجيهه ، كما يبين أنه صورة للصراع الفكري والعقائدي بين من نسميهم بالمجددين وبالتراثيين ٠

والمهم بعد هذا ، ودون أن نهمل النظرتين السابقتين ، أن نؤكد على أن للتطور السياسي والاجتماعي والحضاري والثقافي أثراً لا يمكن نكرانه في ظهور أي نوع من الأنواع الأدبية ٠ وعلى هذا ، سواء أكان هذا النوع أو ذاك مستورداً أو كان له جذور في تراثنا ، فانه لا يمكننا أن ننكر أثر التطور الحضاري المختلف الجوانب الذي حاق بمجتمعنا العربي والذي كان من آثاره التغييرات التي طرأت على التعبير الأدبي وعلى هياكله حتى ظهرت هذه الأجناس الجديدة وأبدع فيها أدباؤنا المعاصرون العبقريون المخلصون فظهرت الرواية والقصة القصيرة والمسرحية ونماذج الشعر الصحيح الجديد ٠

وبعد أيضيرنا أن نكون قد استوردنا القصة والرواية والمسرحية وأن يكون أدباؤنا قد أحسنوا صنعها وأداءها وجعلوها تعبيراً فنياً مستساغاً يفصح عن همومنا وينفخ فينا روح التقدم والتجدد ويهذب أذواقنا وأرواحنا؟ لا ، لا ضير في هذا ، ولكن الضير كله أن نتنكر لأصالتنا ونحن نعالج هذه الفنون الجديدة ،وأن يقوم على ممارسة هذه الأنواع أو يدعو اليها من لم يكونوا أهلاً لها في ثقافتهم العربية وفي حبهم للتراث وتمسكهم بأصولهم المتفتحة نحو آفاق جديدة ٠٠٠ وعلينا بعد هذا أن نصم آذاننا عن الأصوات المشبوهة التي تدفعنا نحو التجديد المشوه الذي يكتب الآثار الجديدة بغير عبقرية لغتنا وان كانت الحروف المطبوعة بها عربية الشكل ، ولكنها غريبة الوجه واللسان والعقيدة ٠

ان أدبنا العربي ـ ككل أدب ـ له أصالته وسماته وخصائصه ، وهو تحت تأثير التطور الحضاري والثقافي والاجتماعي والسياسي ،وتحت تأثير الاختلاط ، قد جاء بأنواع جديدة فكانت الرواية والقصة والمسرحية والشعر الجديد ٠ وقد أثبتت هذه الأنواع الأدبية العربية قدرتها على مجاراة الآثار العالمية ،وأقبل عليها جمهورنا الواعي يلتقط منها ما يفيده وما ينمي وعيه الفكري واحساسه الجمالي وتوقه البديعي ، ثم اذا هو يلقي في البحر ، ما جاء به البحر من نفايات تشكك ولا تثبت ،وتخدر ولا تنشط ، وتميت ولا تحيي ، وتهدم ولا تبني ٠٠٠ وهي بهذا ـ كما يريدون ـ تبعد العرب عن عروبتهم ووحدتهم كما تبعدهم عن الفن الصحيح وعن الخلق والابداع ٠ فعلى الأديب العربي المبدع ، المخلص في ابداعه ألا ينسى هذه الحقيقة اليوم ، وهو غير ناس ،ولهذا فهو يبدع ، بأنواعه الأدبية الجديدة ، ما ينفع العقل والقلب والضمير ٠

الدكتور جودت الركابي

القصّة الجزائريّة باللغة العربية ما بين عامي ١٩٧١ - ١٩٨٣

للكاتبين: عبدالحميد بن هدوقه - و الطاهر وطار

بقلم : مارسيل بوا
ترجمة : خليل فريجات

تسترد الجزائر المستقلة ، يوما بعد يوم ، وسنة بعد سنة ، مواردها وأسباب ازدهارها ، وبخاصة ثروتها الثقافية ، ويترافق هذا الاسترداد بعمل خلاق • وبين الأمور التي يلح بطلبها أدب اللغة العربية • وتطالب به البلاد أن يكون على مستوى تطلعاتها ، وعلى مستوى طموحاتها ، ويليق بجيل صاعد من الشباب المثقف •

ونتمكن من القول ، في مجال الثقافة والأدب، أن عام ١٩٧١ كان مولد القصة الجزائرية ، باللغة العربية ، التي كان مطلعها : « ريح الجنوب» •

ونفدت طبعتها الأصلية الرابعة عام ١٩٨٣، كما نفدت أيضاً طبعتها الرابعة المترجمة الى اللغة الفرنسية أيضاً •

وأخذ القراء، لاسيما الطلاب منهم والمعلمين، ينتظرون بشوق ولهفة ظهور الطبعة الخامسة ،مع بداية عام١٩٨٤ ، في اللغتين العربية والفرنسية•

ولقد ترجمت القصة الى اللغة الانكليزية ، والاسبانية ، والألمانية ، والبولونية ، والسلافية ، والصربية ، والصينية منذ عهد قريب •

كما أن السيد سليم رياض أخرج القصة بقالب فيلم عام ١٩٧٥ ، وكان بمثابة رواية مسلسلة متلفزة •

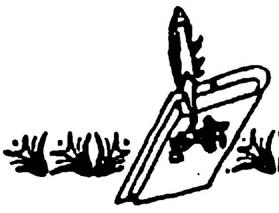
ومنذ عام ١٩٧١ الى ١٩٨٤ ، صدرت ثلاثون قصة ، متفاوتة الحجم والقيمة ، واطمأن القراء الى بداية الانتاج الثقافي !

وهناك تساؤل عن تأخر هذه البداية والانطلاقة حتى الآن •

يتبادر لذهننا ان الاجابة الأولى تنحصر في كون القصة ، هي نوع حديث في الأدب العربي ، وقد بدأت في مصر مع اطلالة هذا القرن (١٩١٤) •

أما الاجابة الثانية ، فليس بخاف على كل ذي بصيرة ، استعمار فرنسا للجزائر واحتلال مرافقها طوال ١٣٢ عاماً • وتسلطها الرهيب هذا ، حال في وقت من الأوقات ، دون تعلم سوى لغة المحتل ، الذي نشط اللغة الفرنسية على حساب ضرر وخسارة اللغة العربية ، التي خف نشاطها ، وأصبحت ضحية موانع عدة •

وبرز الأدب الجزائري في اللغة الفرنسية خلال السنوات العشر الأخيرة ، لا سيما في عالم القصة • وبشكل مواز نلاحظ أن قراء اللغة العربية ، كانوا نسبياً أقل عدداً من قراء اللغة الفرنسية ، وكانوا يبدون استعداداً ضئيلا لتقبل النوع الروائي والقصصي • وبدت البيئة راغبة في قراءة الشعر •



وعلى الصعيد نفسه ، يجب أن نذكر الصعوبات المادية ، والحاجة الملحة بوجود كوادر مختصة وكافية ، لسد حاجات ما يؤلف وينشر وتوزيعه ، بالاضافة الى ما كان يعتور المؤلفين من عوائق وازعاجات بيروقراطية ٠

هذه الموانع ، بل الصعاب ، قد زالت الآن والحمد لله ، وتغلبت عليها النية الحسنة ، واذا كان النزر اليسير منها لا يزال باقياً ، فلا شأن له وهو في طريقه الى الزوال ٠

وأخيراً ، ان التقدم الملموس الذي طرأ على الأدب الجزائري باللغة الفرنسية ، وبخاصة ماأخذ من الأدب العربي عن الشرق الأوسط ، كل هذا أحدث انحيازاً غير محبب للنفوس (كجهل البعض، وتسامح الآخرين) وزاد في هذا الانحياز ما أثبته الضعف الأكيد في المحاولات المبدئية ٠ غير أن ظهور بعض المؤلفات القيمة ، التي كانت تترجم أحياناً الى لغات أخرى ، أو تمثل على الشاشة ، أخذ يغير ماتكون في النفوس من آراء سابقة حيال ذلك ٠

لكن الجهد العظيم المبذول في سبيل جعل المؤلفات آنفةالذكر بمثابةكتب مدرسية وتعريبها، منذ قيام الاستقلال ، أخذ يؤتي أكله ، كما أن عدد قراء العربية بدأ بالارتفاع كل عام الىعشرات الآلاف ٠

ان التوجه الجديد ، الذي اختطته الدولة ، يستدعي تغييرات جذرية والتعجيل في تنفيذ هذه التبديلات ، لابد أن يساعد فياظهار أعمالقصصية وسوف تستقي هذه المؤلفات وبصورة مباشرة من مناهل الحياة الواقعية وسيكون لها صدى بعيد ، وتأثير عميق اذا أنشئت وكتبت باللغة العربية ٠

ومن خلال هذا النتاج الفكري ، برز اسمان، يسترعيان الانتباه ، ليس لأهمية وقيمة مؤلفاتهما فحسب ، بل لأنها وجدت قبولا واقبالا داخلالبلاد وخارج حدودها ٠

الأول هو : عبدالحميد بن هدوقة ،وقصصه الأربع :

- **ريح الجنوب ٠**
- **نهاية الأمس ٠**
- **بان الصبح ٠**
- **الجازية والدراويش ٠**

والثاني هو: الطاهر وطار، وقصصهالخمس:

- **اللاز ٠**
- **الزلزال ٠**
- **عرس بغل ٠**
- **الحوّات والقصر ٠**
- **العشق والموت في الزمن الحراشي ٠**

نشر الاثنان عشرات من القصص ، أعيدطبع الكثير منها ، وتُرجم الباقي الى لغات أخرى ٠

لقد أهدى هذان الكاتبان مؤلفات عديدة للقراء ، ووجد فيها الجيل الجزائري الصاعد ما يستسيغه ، فذاع صيتهما في البلاد وخارجها ، لأنهما كانا ينطلقان من مبدأ : الجزائر الثورة ، الاشتراكية ، هذا البلد العربي ، الافريقي ،الذي يشكل جزءاً حساساً من العالم الثالث ٠

وداوما على الكتابة والترجمة ، وانارة الجمهور ، وكثيراً ما كانا يهاجمان ويتهكم لاذع : الاقطاعية والرجعية ، وكافة أشكال الاستغلال ، وحرمان أصحاب الملكيات من أملاكهم ٠ كماانهما يجتهدان في اظهار الواقع الصحيح لكثير منالأمور المحرمة وفعالياتها ، كالنظرة الى المرأة مثلا ، والأرض ، والدين ٠ وبثا في الناس أيضاً نداءات جديدة بغية اتباعطرق سديدة٠ وأسهما بكتاباتهما مساهمة فعالة في اعادة القراء الحاليين الى الصواب وريادة حياة واقعية ٠ وأثبتت مؤلفاتهما كيفية التصميم ، والتمكن من الوصول الى حياة شريفة بناءة ، حتى بعدما وُشي بهما وسوقهما مراراً للاستجواب ٠

وتوصلت الجزائر ، من خلال ابداع هذين الكاتبين ، الى ما كانت تهفو اليه وتبحث عنهطويلا حول هويتها الأصلية ، فاستعادت مكانتها المرموقة الحقيقية أسوة بغيرها من الأقطار ٠

☐ عبدالحميد بن هدوقة :

ولد عبدالحميد بن هدوقة في المنصورة (ولاية سطيف) عام ١٩٢٩ ٠ قضى طفولته في قرية جبلية صغيرة ، احتفظ لها على المدى البعيد بعلاقات وطيدة وتذكارات قوية حميدة ٠ وحفظ أثناء دراسته في المدرسة الابتدائية ، مبادىء اللغة العربية ، على يدي معلم مؤهل ، يتقن هذه المبادىء ٠



وعند انهائه المرحلة الابتدائية ، التحق بالدراسة الاعدادية في معهد الكتّانيا في قسنطينة، الذي عاد اليه بعد انقطاع قصير قضاه في مرسيليا (فرنسا) حيث حصّل تدريباً مهنياً .

لدى افتتاح المدارس والجامعات عام ١٩٥٠، التحق بجامعة الزيتونة في تونس ، لمدة أربعة أعوام دراسية ، في قسم الآداب ، وفي الوقت ذاته كان يتابع دروس المعهد المسرحي .

عاد الى الجزائر، حيث أصبح مدرساً للأدب العربي في كتانيا ، في العام الدراسي ١٩٥٤ ــ ١٩٥٥ . وفي شهر تشرين الثاني لعام ١٩٥٥ ، أخذت الشرطة تطارده ، فسافر سراً الى فرنسا ، وعمل فيها عامين ، اضطر خلالهما الى دخول مستشفى ،نصحه أطباؤه بتغيير عمله ، الأمر الذي دفعه مجدداً الى انتهاج الأدب العربي الذي يتذوقه . وخلال مدة قصيرة استطاع تأليف عدة مسرحيات ، ما بين عامي ١٩٥٥ و ١٩٥٨ ، لهيئتي الاذاعة والتلفزة الفرنسية ، والاذاعة البريطانية .

ثم التحق ثانية بتونس ، عام ١٩٥٨ ، حيث كانت الظروف مؤاتية تدعوه الى تكريس وابراز مهاراته الأدبية والمسرحية (من بث اذاعي ، وأخبار ، ومقالات في ما كانت تصدره من صحف، جبهة التحرير الوطنية) بناء على طلب الحكومة المؤقتة للجمهورية الجزائرية ، حيث أصدر مؤلفه الأول عام ١٩٥٨ الذي كان بمثابة دراسة من خمسين صفحة تبحث عن « الجزائر بين الأمس واليوم » .

وأخذ يمارس نشاطاته المهنية ، منذ عام ١٩٦٢ ، في مجال الاذاعة والتلفزيون في العاصمة الجزائرية . وعلى صعيد الأدب ، له نشاطه أيضاً ونسجل فقط في أدناه تاريخ نشر مؤلفاته :

ــ ثلاثة موجزات اعلامية :

ظلال جزائرية ، في بيروت عام ١٩٦٠ .

الأشعة السبعة ، في تونس عام ١٩٦٢ .

الكاتب، في العاصمة الجزائرية عام ١٩٧٤ .

ــ مجموعة من القصائد : شعراً ونثراً :
الأرواح الشاغرة ، في العاصمة الجزائرية عام ١٩٦٧ .

ــ أربع قصص وروايات :

ريح الجنوب ، في العاصمة الجزائرية عام ١٩٧١
نهاية الأمس ، « « « ١٩٧٥
بان الصبح ، « « « ١٩٧٨
الجازية والدراويش ، « « ١٩٨٣
وقصص من الأدب العالمي ، « « ١٩٨٣

صرح بن هدوقة ذات يوم :

لقد أصبحت كاتباً التزاماً ، وفي كل مرة أحاول الابتعاد عن الأدب فان هناك دافعاً غريزياً يشدني اليه . وهكذا بعد أن اختبرت الفن المسرحي في تونس ، أعتقد اني وجدت وبصورة نهائية الخيار الذي كنت أنشد كنحلة عمياء طوال سنوات عدة. ولم يبق علي الا السير في هذا السبيل لتتميم مطالب هذا الخيار .

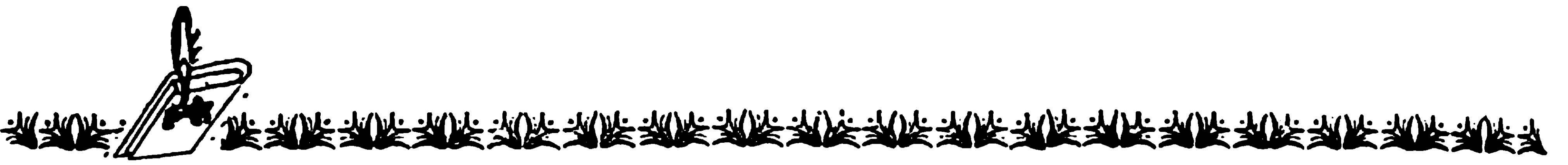
□ ريح الجنوب :

أشرنا آنفاً الى الأثر الحاسم الذي أحدثه هذا الكتاب ، فان استاذ عبدالمجيد مزيان ، وصف هذا الكتاب لدى صدوره : « انه حدث ثقافي ،تجاوب تجاوباً حسناً مع رغبات الجيل الصاعد ، كونه أدباً واقعياً وملتزماً .

تدور هذه القصة حول مصير تلميذة لا يتجاوز عمرها ثمانية عشر عاماً ، جاءت لتقضي عطلتها الصيفية لدى أقاربها في ضيعة فقيرة من منطقة برج ــ بو ــ اريريج . ورغبة من والد هذه الفتاة، في استعادة أرضه ، عزم على زواجها من شخصية ذات نفوذ .

هنا يتصدى المؤلف لمعالجة مسألتين هامتين ، وهو يملك الجرأة والاستعداد لتحديهما ، من خلال منظور الاشتراكية : تحرير المرأة وانعتاقها من تقاليد الماضي ، واستعادة الأرض وتحريرها ، والمسألتان صنوان متلازمان تتعلقان بقضية معقدة واحدة قمينة بالدراسة ووضع الحلول .

ان المقاومة التي تسلحت بها التلميذة ،وأخذت تواجه بها ليس فقط أهلها ، بل الاقطاعي وتابعيه، وعمدة الضيعة ، أصبحت وكأنها أحداث ذات طابع مميز ، تبشر بمولد عالم جديد ، لا يزال بعد بعيداً .



والمؤلف الذي يريد اصلاح المجتمع وانتقاده، عن طريق مصداقيته، نراه يجتنب الامتثالية الثورية، والتفاؤل الكبير • ان ترسيخ قضية واعتمادها وايضاحها ترتكز جميعها على واقعية تقدمية، صادقة التعبير وصريحته • ولقد صرح مرة قائلا : « ان الواقع لا يسمح لي بالكتابة في صيغة، لاتصل الى أسماع الجمهور بطريقة مباشرة، حتى بعد تسوية المشكلة التي كانت قائمة، كما أنه يبدو لي جلياً أن الكاتب هو الفريق الناجح في معركة يديرها، وبنتيجة ذلك يجب عليه أن ينطلق بالأوهام والخرافات • وعليه أن يجعل نقطة انطلاقه احترامه لذاته • »

يحسن أن تكون العبارات التي يأتي بها الكاتب، متناسقة مع صفات وأوضاع هؤلاء الأشخاص المقصودين بها • ولا بد من القول ان سبك القصة يجب أن يكون مألوفاً، كما أن قيمتها الشاعرية والرمزية في الكثير من مقاطعها يحسن أن تسترعي الانتباه وتشدد في الوقت ذاته على الفكرة التي يريدها الكاتب •

جدير بنا، ألا ننسى تلك الفاخورية المسنة « رحمة » التي أظهرت لنا وجه الجزائر الخزفي القديم، لكنها وهي المواطنة الصالحة ترنو الى رؤية الجيل الصاعد، متخلياً بل هاجراً السبل القديمة البالية، وسالكاً بكل أمن واطمئنان طرقاً سليمة جديدة •

☐ نهاية الأمس :

انها قصة المقاوم(١) بشير، ذاك الذي انتزعته الحرب، من مستقره في الجبل، الى ألمانيا الشرقية، حيث أبل من أمراضه، وبلسم جراحه • وعاد بعدها الى تونس، حيث تابع دراسته الجامعية، وأخذ يتساءل عن أيام الاستقلال القادمة • ولدى عودته الى مسقط رأسه، وجدها خراباً ويباباً، حتى أن امرأته، فقدت ضحية التعذيب •

صمم على الذهاب الى عاصمة الجزائر، والهم أليفه، والقلق حليفه، بسبب ما حل ببلده، من سلسلة كوارث، أورثته مرارة العيش والاكتئاب •

تغلب على أزمته الخانقة، وعزم أن يصبح أستاذاً، في احدى قرى الريف، حيث لا يرغب الكثير في الذهاب اليها • وأخذ على نفسه تعليم أطفال تلك القرية ليس مبادىء اللغة فحسب، بل أيضاً مبادىء ومناهج الحياة •

ان المشاكل التي أثيرت حول « ريح الجنوب » تتواجد بأكثر وضوح هذه المرة • نحن الآن في عام ١٩٦٩، وقد تطورت البلاد وتقدمت • فافتتح الأستاذ معركة عنيدة ضد هذه « النظرة الجبرية في العالم » الذي أجبر على تحمل الطبقات الاجتماعية، وكأني به قد أجبر على السير بموجبها وكأنها قدره الأخير : سادة وعبيد، مستغِلون ومستغَلون، أغنياء وفقراء، متفوقون ومهيمن عليهم : (الدستور الوطني) •

لم يتقبل الشعب الفقير، ضحية سبات أجيال غابرة، المرامي الثورية، ورفضه لها، ارتكز على أساس جهل مطبق، استغله باهتمام، أولئك الذين وجدوا فيه منافعهم الخاصة • والمدرس الذي يثير ويحرك النفوس نحو تجدد طموح يصطدم ويا للاسف، بعدم ادراك القرويين وانغلاق عقولهم وضيق مداركهم • وتواجهه أيضاً معارضة الاقطاعي المكيافيلية، مدعمة من قبل ابنه أمين سر العمدة، بالاضافة الى نفسية الامام الرجعية •

تبدو المعركة مريرة، شأنها شأن النزاع الاجتماعي الذي يخرج عن طوره فيصبح نزاعاً شخصياً، فيرمي بصاحبنا في حيرة قصوى وقلق عظيم • والى جانب هذا العراك المرير، ترتسم خطوط رضا تكافلا مع المدرس، هادفة التطلع بل السير في سبيل الانفراج الذي يدعو اليه •

تجري مفاوضات وتتلوها محادثات، وجميعها صادقة ونابضة بالحياة، قد يتخللها أحياناً ألم وقلق يبديه السامعون فينقلنا الى جلسات شاعرية •

ان واقعية والتزام المؤلف، لا يتزعزعان، ويتحولان الى رغبة لدى الجمهور في المطالعة والاطلاع في مدى اتساعهما • هذه الرغبة الصحيحة في تعريف الجيل الصاعد على الأهداف •

☐ بان الصبح :

قصد بن هدوقة المدينة وهذه المرة كانت العاصمة، وبعد خمسة عشر عاماً من حياة ناشطة في العاصمة، خمسة عشر عاماً من صلات وعلاقات

١ ـ احد رجال المقاومة في الحرب العالمية الثانية •



رفيعة ، رافقتها دقة ملاحظة ، أكسبته حق التمثيل والمطالبة ، فأخذ يستعملها بجدارة واعجاب ٠

كان الموضوع الرئيسي : تنازع الشعب في العاصمة عام ١٩٧٦ ، عام الدستور الوطني،الذي أثار مناقشات ومشادات عنيدة ، في عائلة واحدة ، يرعاها أب لطيف ، ونتمكن من القول أنه محافظ٠ وهذا الأب الذي أطلقت عليه ابنته لقب « القائد» يعتقد بوجوب استتباب الأمن والنظام في الثكنة « البيت » ٠

لكن هذا القائد « الأب» نتيجة عدم الانسجام والمصارحة، أخذ يلمس في بيته سلسلة من المنزاعات الخفية : مع احدى بناته وهي طالبة في الجامعة ٠ وحدث هذا أيضاً مع ابنه البكر ، وكذلك مع ابنه الطبيب ، وابنة أخرى عانس ، وأصبح هكذا في وضع يحول بينه وبين توظيف أخ له : مجاهدقديم٠

جرت هذه المسرحية وأمثالها في وسط برجوازي ، لكن الوسط العادي ، لم يعد يقبل أصحابه أن يعاملوا معاملة أدنى ، وهذا النوع كثير بين الشعب ، في الشارع ، في المزرعة ، في الجامعة٠ فنستطيع أن نخلص الى القول : أن القصة تشكل نقداً لاذعاً ضد برجوازية معينة ٠

☐ الجازية والدراويش :

انها قصة بسيطة ومعقدة معاً ، تسترعي انتباه القراء ، وعلى مستويات مختلفة ٠ فليس لها تاريخ محدد ، لا ولا مكان معين ، لكنها تتضمن بعض الاشارات الايحائية فتشكل اطاراً من أحداث مرت ٠

ومن خلال نزاعات تتعرض لها بعض الشخصيات، يتكشف لنا سلوكهم الداخلي في ضوء أبعاد شخصية واجتماعية ٠ وفي باحة الجامع ، يبدو لنا أفق مظاهرات كبرى جماعية ٠ وأخذت أماني وتأملات السجين تخترق جدران زنزانته ، التي تحتجزه وهو منزو فيها ٠ والاسم الذي أطلق على البطولة الأساسية ، أخذ يستوحي أمجاد الماضي البعيد ، بالاضافة لما تقدمه له الوقائع الحاضرة ٠ وأثبت العنصر النسائي أنه قوة لا يجوز تجاهلها ، وهي كامنة تنتظر وتطالب بتفجير الوضع ٠ ولم تعد المرأة تقبل بالوضع المهيأ لها ، وأصبحت تطالب بمكانتها في المجتمع ، بل أصبحت رمزاً للمجتمع بأكمله ٠

تتتالى القصة في عدة فصول ، متضمنة عدة حوادث ، تسردها بطلاقة وحذق ٠ انها قصة وأسطورة ، تحتوي على المعقول واللامعقول ، وتأصيل مبادىء وانتزاعها ، الأحداث التي تجري في المدينة والريف ، في الجبل والسهل ، الاحترام وعدمه ، المحرمات ، والسلوك المنافي للحشمة ، التقاليد والتجديد ، القبول والرفض ، الخضوع والتمرد الخ ٠٠٠

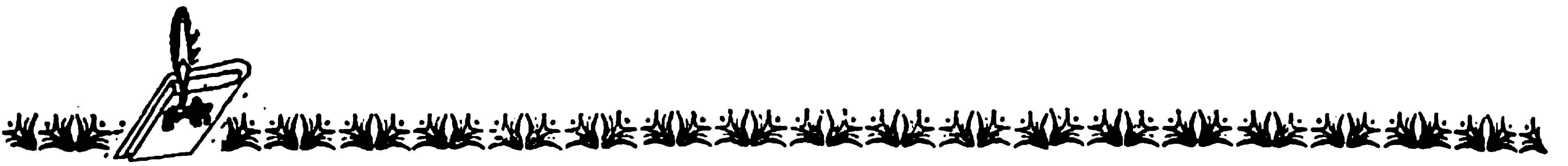
ان عناصر ومبادىء هذه الازدواجية ،تتلاقى وتتنافر ، وكأني بها حلقات في ألعوبة لا تنتهي ، فهي طوراً في دور المعارضة ، وتارة أخرى في دور التواطؤ والاشتراك٠ حتى ان الطبيعة نفسها، بقواها المرئية والكامنة تشترك في هذه الألعوبة ٠

انه مؤلف يعتبر عطاء ناضجاً واعياً ، على المستوى البسيكولوجي والصياغة والشعر ٠

☐ الطاهر وطـّار :

الطاهر وطار : صحفي ، قصصي ، روائي، فلا بدع أن يجد مكانه الطبيعي بين مؤسسي وصانعي مستقبل الجزائر الأدبي في اللغة العربية٠ انه مراقب ثاقب الفكر ، لا يرحم ، تشرئب اليه الأعناق لطلاوة حديثه ، حول طاولة المقهى ، كما هي الحال لديه في أمسيات أدبية ٠ وكثيراً ما شابه فنه الكتابي بعمل الخزاف ، اذ يجسم حصيلة ملاحظاته ٠

قضى الطاهر طفولته في مقاطعة تقع في الجهة الشرقية من الجزائر ، وقد جاء الى الحياة مبصراً النور عام ١٩٣٦ ، وبعد أن طوى مدة من عمره الغض في مدرسة مداوروش ، أوصله طموحه بالتتالي الى معهد بن باديس (في قسنطينة) ثم الى الزيتونة في تونس (في أوائل عام ١٩٥٤) ٠ شغف بالمطالعات الأدبية ، وأعلن بعد أن أصبح مطالعاً مطلعاً وكبيراً : « كنت أحفظ عن ظهر قلب مؤلفات جبران خليل جبران ، وميخائيل نعيمة ، وكذلك قصائد ايليا أبو ماضي » ٠ ويورد أسماء المؤلفين الذين كان لهم تأثيرهم في حياته الأدبية ومنهم : غوركي ــ سارتر ــ شكسبير ــ همنغوي ــ برنارد شو ــ مالرو ــ موریاك ــ وناظم حكمت ٠



وما أن أصبح بدوره كاتباً ، حتى نسمعه يعلن، انه يكن الاحترام لجميع المدارس دون التشيع لأحداها ... وهكذا بدأ بنشر قصصه في صحف تونس نحو عام ١٩٥٥ . ودعا احداها « نوا Noua» وأضفى عليها أهمية خاصة : فمن جهة كانت نواة لفيلم ، ومن جهة أخرى ، يحدد الكاتب تاريخ كتابتها ، بدء انضمامه للايديولوجية الاشتراكية ، ولم ينفصل عن هذا الالتزام السياسي منذ ذلك التاريخ بصفته انسانا أو كاتباً .

ان المتأمل في مجموع ما أصدر الطاهر وطّار من مؤلفات ، يتأكد من وضوح رؤية مؤلفها في المضمون والشكل ، ولا بد أن يجزم بصدق مراميها على الرغم من وجود بعض تعقدات في تنوعها الغزير فمنها : الاقتصادي – الاجتماعي – السياسي – التاريخي – الميتولوجي – البسيكولوجي – الثقافي والبيولوجي ...

فهو كالنحلة في قطف أريج الأزهار ، تراه ينتقل من رواية واقعية الى رواية رمزية . لقد نشر عشرات المؤلفات ، ومنها ما أعيدت طباعته ومنها ما تُرجم الى لغات أخرى نوردها فيما يلي :

- **دخان من قلبي ، تونس** ١٩٦٢
- **الهـارب ،** ١٩٦٩
- **الطعنات ،** ١٩٧١
- **الـلاز ،** ١٩٧٤
- **الزلزال ،** ١٩٧٤
- **الشهداء يعودون هذا الاسبوع ،الجزائر** ١٩٨٠
- **عرس بغل ، بـيروت** ١٩٧٨
- **العشق والموت في الزمن الحراشي بيروت** ١٩٨٠
- **الحوّات والقصر ، قسطنطينة** ١٩٨٠
- **رمانـة** ١٩٨٠

☐ الـلاز :

تنقلنا هذه القصة، الى بدايات حرب التحرير، من خلال أحدوثة مريعة ، ومقلقة، جريئة وواقعية بشكل غريب . وخط سير حياة شخصياتها مذهل ومريب . انها تبرز بوضوح التناقضات التي تمزق ليس فقط حياة الأشخاص بل حياة المجتمع . انهم أناس معقدون ، أقوياء ولا يرضخون ، ويظهرون أنفسهم حيناً بعد حين في وضع طهور غريب ، وفي الوقت ذاته في قسوة لا تعرف الشفقة ، ويدخلوننا هكذا في عالم الرهبة والعنف ، لكنه يبقى على الرغم من كل هذا عطوفاً في أعماقه .

ان التطورات الأولى للكفاح المسلح ، تشكل في واقعها العلاقات بين الناس . وشأن هذا الكفاح شأن غيره ، فهو يكشف عما يختبيء في النفوس : والوضع الأكثر وضوحاً وجلاء ، هو وضع «اللاز»: هامة تحترق لكنها ليست وحيدة في الميدان ، وها أن النفوس الخيِّرة تتلاحق . وتعاقب الأحداث ، لم يعد يتيح للناس الابتعاد عن وقائع حقيقية قادمة . وهؤلاء الناس أغلبهم اميون ، ومع ذلك فانهم يتفاهمون بالاشارة ، بنظرة أو بنصف كلمة . وكم احتل التأمل محل الكلام، وكم تكشفت النقاشات الداخلية ، عن ثروات عقلية دفينة لدى أشخاص تكون مظاهرهم خشنة وكريهة .

هذه القصة العنيفة ، والمنفرة أحياناً ،تنفذ بشكل غريب الى قلب الانسان حيث يتحاذى الكريه والعظيم . وهي أيضاً بمثابة اهداء لحفنة من الرجال يتقبلون التضحية ، ويقدرون مصاعب المعركة الطويلة ، التي ارتضوا لأنفسهم السير فيها ومعهم شعب بكامله .

وبالاضافة الى أنها قصة أشخاص ، صمموا على دخول المعركة والظفر بها ، فانها تدعو الى قراءة هادفة على مستوى الرمزية .

☐ الزلزال :

ان الطاهر وطار ، وهو يكتب قصة الزلزال، يضع نفسه أمام جماعة آخذة بالتصدع لتخلف من جديد ، فالتناقض يلعب دوره بين الحركتين ، في جهة وأخرى من القصة : من خلال مشاهدات الشارع ، والأحاديث الداخلية ، ومن خلال تطور العائلة ، وحبك أسلوب القصة .

فمن جهة ، أخذ عد المجيد بوالارواح يستعيد ذكرياته القديمة ، وقبل بينه وبين نفسه أن يكون هناك تحالف بين الدين والخرافات ، اذا كان هذا التحالف يؤدي به الى حسن استغلال عماله ، وهو الذي ينتظر قلب « النظام القائم » الذي لن يعقبه سوى الخراب : الزلزال – المتوقع حدوثه في أخر الأزمان . والأرض بالنسة له ، ستوهب وبدون نقاش ، لهؤلاء الذين ، رأى الله أنهم يستحقونها



ميراثا . أما بخصوص الثورة الزراعية ، فانسؤالا واحدا يطرح نفسه : كيف يمكن التخلي عن ثلاثة آلاف هكتار من الأراضي الجيدة ، ارضاء لرغبة الحكومة ، التي تحاول توزيعها على البؤساء ؟

تجاه هذه الأفكار الرجعية ، الممتزجة بثقافة سطحية ، والتي تجد بعض الآذان الصاغية ،ينهض جيل جديد ، يمثل تجدد الحياة . ولا بد لهذا الجيل الصاعد من تلمس مبدئي للحياة ، وتطلع حقيقي هادف ، كاف ليرسم له سواء السبيل :

يجب رفع سوية ومستوى هذه الحياة ، واقامة مساواة في الحقوق والواجبات ، واقامة ديمقراطية شاملة ، طالما حلم بها الشعب وتغنى ، والتغلب على سوء التغذية والبطالة .

تزداد متاهة بوالارواح ، أكثر فاكثر ، في مدينة قسطنطينة ، المتمركزة بشكل مهيب فوق صخورها ، وكانها تزدري ببطلنا بعدد سكانهاالذي يفوق نصف مليون نسمة .

أرهق بطلنا ، بسبب الحرارة القانطة ، واجتاحته القوى المعادية ، وتلاعبت بافكاره تذكارات مؤلمة، حيث تراءت له المذابح وهيلاترحم ولا تميز بين يهود ونساء ، وأغدق عليه صراخ الأطفال مطالبين بالعدالة ، ففقد كل شيء ، ولم يبق لديه سوى أن يدعو السماء للانتقام ، ومن فرط ألمه غاص في الجنون ، ولم يعد يملك سداد رأي فعزم على الذهاب والقاء نفسه في فكي رومل « الوادي الكبير » الذي تسحره مياهه وتجذبهاليها بعناد وقوة .

يقودنا الجزء الأولمن القصة الى قلبالمدينة، بأسلوب بديع وقريحة فياضة . وكاني بالكاتب أخذ هنا يسيء الى بطله ، فحول كل شيء حوله الى نبال يرميه بها ، حتى انه لم يوفر بحقه بعض السفاهة .

لكنه وهو الكاتب المجيد ، قادر على وضع حد لمشاهد الشارعالبغيضة ، ويطلق منها قبساً من نور ، وفرجة مشعة .

أما الجزء الثاني ، فهو يقدم لنا رؤيامذهلة، حيم تختلط فصول القصة بأوهام واستحواذ الشيخ بو الارواح .

لقد اهتم الكاتب فأجاد في التنسيق بين هذين الجزءين .

العشق والموت في الزمن الحراشي :

تبدو هذه القصة، وكأنها تعويض لما جاء في قصة « اللاز » . فهي تكمل أيضا تلك المقدمة الجميلة التي جادت بها قريحة الكاتب في قصة « اللاز » : « لقد رسم لوحة جميلة عن بلده الثائر، بلد التسيير الذاتي، والثورة الزراعية ، البلدالتي استطاعت أن تسترد مواردها الطبيمية وسيطرت على تجارتها الخارجية ، البلد الصناعي ، المثقف ، الذي سيقف الند للند مع جميع مؤيدي الحرية والسلام ، والعدالة » .

الحوات والقصر :

ان هذا المؤلف ، الذي نشر على حلقات في صحيفة الشعب اليومية ، في خريف عام ١٩٧٥ ، يمثل القصة والرواية معاً .

ويرى المؤلف ، ان باستطاعة الانسان النابه ، أن يقرأ بين سطورها ، أحداثا جرت في تشيلي ، وفي مصر ... وفي أصقاع أخرى من العالم .

الخلاصة :

ان ظهور القصة الجزائرية باللغة العربية ، تشجع دون شك التبادل الثقافي مع البلدان الأخرى :

البلدان العربية أولا ، حيث يكون التوزيع مؤكداً ومتوفراً . ومن ثم البلدان غير العربية ، بالنسبة لما تترجمه أدبيا الى لغاتها . وللترجمة في الجزائر أهمية خاصة :

اذ أن هناك من يطالع كتبا عربية ، ويطالع غيره كتبا فرنسية . وانها غبطة لكاتبتقرأ مؤلفاته من قبل شعب ينتمي اليه ، وهي غبطة أيضا لقراء اللغة الواحدة ، وهؤلاء كثيرون وهم بحاجة الاطلاع والمطالعة .

لم يحرمنا الزمن من وجود عقول نيّرة متفتحة، لفتت الانتباه حول هذه المشكلة ، نذكر منهمالمرحوم عبدالله مازوني ، الذي كان يترجم قصص احسان عبدالقدوس ، الذي كان يكتب عن الثقافة والتعليم في الجزائر والمغرب .

يجب تشجيع وترقية اللغة العربية ، عند هؤلاء الذين يجهلونها،وتصل بهم القحة أحيانا فيحتقرونها قبل أن يعرفوها ويقرؤوها .

مارسيل بوا

---

١ ـ مارسيل بوا ، كاتب فرنسي يقيم بالجزائر منذ سنوات .

التكنولوجيا كمضمون

مدخل لدراسة التكنولوجيا والفلسفة

د. معن زيادة

درج المشتغلون بالفحص عن البعد الأخلاقي للعلم ، والباحثون عن تاثير التقدم العلمي والتكنولوجي في المجتمع ، على القول بـأن العلم وما ينتجه محايدان ، فهما ليسا أخلاقيان أو غير أخلاقيين ، وان العلم ليس مسؤولا عن سلبيات النهج العصري التي ترافق المجتمعات الحديثة ، وهو قول يبدو صحيحاً ومقنعاً في الظاهر • وحجة أصحاب هذا القول أن العلم والتكنولوجيا ليسا الا أدوات أو وسائط ، والأداة أو الواسطة تكون خيِّرة أو شريرة ، حسنة أو قبيحة ، بحسب ما يضمنها الانسان • فالآلة بحد ذاتها ، كل آلة وكل واسطة وكل أداة حتى السلاح ، لا معنى لها ولا هدف ولا رسالة ولا مضمون ، الا بقدر ما يضعه الانسان فيها •

الا ان الخطأ في هذا القول يكمن في أنه يكتفي بهذا الحد من تناول الموضوع ، دون أن يتعداه الى جانب آخر لا يقل أهمية ، وهو ان الآلة ـ كل آلة ـ بحكم وجودها ، تتدخل في سلوك الانسان وتعامله مع نفسه أو مع الآخرين أو مع المحيط المادي والمعنوي على حد سواء • صحيح أن السكين مثلا هي آلة يتوقف استخدامها على الانسان ، فهو الذي يمكن أن يستخدمها للقتل أو للدفاع عن النفس أو لتسهيل مهمة تخدم غرضاً انسانياً ، وصحيح أن الانسان هو الذي يحدد هدف السكين وغرضها ورسالتها ، الا أن مجرد وجود السكين يفتح أمام الانسان آفاقاً متعددة لم تكن موجودة قبل وجود السكين • وما يصدق على السكين يصدق على كل آلة سواء كانت بسيطة أم متطورة، عصاً تضرب أفعى أم عكازاً يتكىء عليه الانسان، مصنعاً كبيراً يصنع المنتجات الزراعية أم السيارات أم الصواريخ المتطورة ، وما يصدق على الآلة يصدق على التكنولوجيا جملة وعلى العلم بشكل عام • فالآلة ، منذ وجدت أبسط الآلات حتى اليوم ، تتدخل في طبيعة عمل الانسان ، وفي بناء مجتمعه ، وفي صياغة طبيعة علاقاته في كافة الاتجاهات ، مع نفسه ومع غيره ومع الطبيعة ، في تحديد قيمه ونظرته لنفسه وللآخرين وللأشياء والكون • وكلما ازدادت قدرة الانسان على صنع الآلات، وكلما ازداد تقدمه العلمي والتكنولوجي ، ازداد تدخل الآلة في كافة جوانب حياة الانسان،



حتى ان الانسان اليوم بدأ يفقد سيطرته على التحكم في الآلة والتحكم في مسيرة العلم والتكنولوجيا ، وأخذت الآلة تتحكم بالانسان وتحدد حاضر حياته ومعالم مستقبله ·

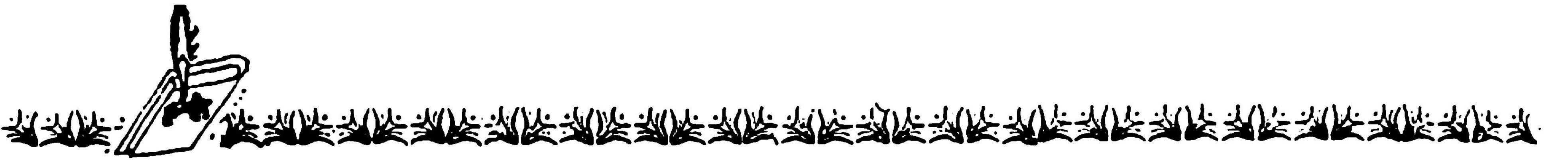
اللاسلكي والهاتف والمذياع والاذاعة المرئية وغيرها هي وسائط ، وقد يقول البعض عنها ـ باعتبارها وسائط ـ انها محايدة ، وان الانسان هو الذي يخرجها عن حيادها فيجعلها أداة حسنة تعطي الانسان المزيد من الحرية ، أو انها قبيحة غير حسنة تساعد على التحكم في الانسان وتوجيهه هذه الوجهة أو تلك · ولكن ورغم كل ما يمكن أن يقال في هذا الصدد، وبغض النظر عن مضمون هذه الوسائط ، فانها قد غيرت مجرى الحياة الانسانية ، وساهمت بشكل مباشر أو غير مباشر في اعادة صياغة نظرة الانسان الى نفسه والى المجتمع، فكان لهذه الوسائط محتوى أو مضموناً أو رسالة خاصة بها اضافة الى ما يضعه الانسان فيها ؛ أو كأنّ الواسطة هي واسطة لشيء آخر، أو قل واسطة لواسطة أخرى هي أثر الواسطة ، كواسطة ، في الانسان ·

ولتوضيح الفكرة نأخذ مثل اللغة · هي واسطة الكلام ، والكلام هو واسطة التفكير ، واللغة سواء كانت مكتوبة أم ملفوظة أم معبراً عنها بالاشارة ، هي عبارة عن رموز يستخدمها الانسان ليفكر بواسطتها وليعبر عن أفكاره وينقلها الى الآخرين ، واستخدام الانسان للغة لهذا الغرض أو ذاك يتوقف على الانسان نفسه ، وعلى هذا فان رسالة الكلام هي ما يقصد أن يقوله الانسان ، ولكن وبصرف النظر عن المضمون والمحتوى والرسالة التي يوجهها صاحب الكلام ، فان اكتشاف الانسان للغة بجميع أشكالها ، كان من المحطات الرئيسية في تطور الحضارة والحياة الانسانيين ، وهو أمر لا مجال للجدال فيه · وما يصدق على اللغة يصدق على كل واسطة أخرى ، فالواسطة هي واسطة لتغيير حياة الانسان[1] ·

صحيح ان الانسان يتأثر بالوسائط بدرجات متفاوتة ، وهو أمر طبيعي ، الا أنه ليس هناك واسطة لا تؤثر في حياة الانسان، ليس بما تحمله من مضمون فقط ، ولكن من حيث هي واسطة أيضاً · وما يهمنا من آثار هذه الوسائط على حياة الانسان الآثار النفسية والاجتماعية وبالتالي الآثار ـ الثقافية والفكرية · فرسالة الواسطة والآلة والتكنولوجيا عموماً هي ما تفعله في حياة الانسان ، هي ما تحدثه من تغيير في نمط حياته الاجتماعية وما تصنعه في وعيه وادراكه · هذه هي القضية التي تحتاج الى توضيح وهو ما يعنينا هنا · ذلك ان المضمون الذي يحمّله الانسان للواسطة أو الآلة كثيراً ما ينسينا خصائص الآلة وأثرها من حيث هي آلة ·

لنأخذ أي وسيلة من وسائل النقل المتطورة ، القطار أو الطائرة مثلا ، كلاهما وجد بعد وجود الحركة والدولاب والطرق والنقل بشكل عام ، انهما لم يبدعا هذه الأشياء ، الا أنهما

1 — **Marchal Mcluhan : « From Understanding Media » in Technology and Man's Future, Albert H. teich ed., Saint Martin's Press, N.Y. 2nd. ed. 1977, P. 99.**



سرّعا مهمة النقل الانساني ووسعاها ، فأوجدا بذلك آفاقاً جديدة أمام الانسان بما أحدثاه من أعمال جديدة ـ سواء في وسائل النقل هذه أم عبرها ـ وما فتحاه من آفاق رحبة بشكل عام ، وضروب جديدة من الترفيه ومن الخدمات ، ونظرة جديدة الى جغرافية العالم والمسافات والمكان عموماً ، اضافة الى الزمان ، الى آخر ما هنالك من ميادين نترك للخيال أن يحاول تتبعها ، اذ لا مجال لحصرها هنا • ولا يهمنا هنا أن ندخل في مناقشة المضمون الظاهري لوسائل النقل المتطورة هذه ، وما اذا كانت تستخدم للحرب أم للسلم ، لتنقل أخشاباً أم فحماً حجرياً أم قنابل وصواريخ ، وما اذا كانت موضوعة في خدمة الانسانية أم في خدمة فريق على حساب فريق •• وما يهمنا هو المضمون الآخر لهذه الوسائط نعني ما تحدثه في حياة الانسان الاجتماعية بشكل عام والعقلية بشكل خاص ، أو بتعبير آخر العلاقة الجدلية بين الانسان والآلة و بالتالي الانسان والتكنولوجيا •

الوسائط والأدوات و بالتالي الآلة والتكنولوجيا تحدد شكل وطبيعة مؤسساتنا الاجتماعية وتتحكم فيها ، صحيح أن الآلة والتكنولوجيا هي وسائط وأدوات استحدثها الانسان بعلمه وتجربته ، فظن الانسان وما زال يظن أنه الآمر الذي تأتمر الآلة بأمرته والفاعل الذي يتوقف فعلها على ارادته ، هكذا متجاهلا أن الآلة التي استحدثها ، تفعل في حياته بمقدار استخدامه لها ، فمنذ الفأس الحجري حتى مركبة الفضاء ، مروراً بكل الأدوات والوسائط والآلات وكل أشكال التكنولوجيا ، كانت الآلة تتحكم في حياة الانسان الاجتماعية والنفسية ـ العقلية وتحدد معالمها • ومع تقدم التكنولوجيا ازداد تدخل الآلة في حياة الانسان ، بل أصبح للآلة شروطها ومنطقها ونكاد نقول ارادتها التي تمليها على الانسان • واذا كان الانسان لا يزال يحب أن يبدو في صورة المسيطر أو صاحب الكلمة الأولى ، الا أن نظرة متعمقة في تطور الآلة وازدياد فاعليتها تظهر تهافت هذا الوهم •

تعاملنا مع التكنولوجيا كان وما زال تعاملا يجهل آثارها البعيدة في جميع مظاهر حياتنا وأبعادها • وبسبب هذا الجهل فان جميع التحفظات والمواقف السلبية والانتقائية ـ الانتخابية التي وقفها بعض العرب من التكنولوجيا ـ أو من بعضها على الأقل ـ لم يكن ولن يكون لها أي تأثير فاعل في الحد من آثار التكنولوجيا والتقليل من سلبيات الحياة العصرية • عندما نتعامل مع المضمون المباشر للوسط والآلة ، ونتجاهل المضمون غير المباشر ، فاننا نقع ضحية هذا الخطأ الفادح فنكون كالغريق الذي يخشى البلل • ان ما يزيد من فعالية الآلة فينا ، انها تحمل دائماً مضموناً آخر ظاهرياً يشدنا اليه ، وبذلك يغيب عنا ان للآلة من حيث هي آلة مضموناً غير مضمونها الظاهري المباشر.

عندما اهتم أرسطو بالمسرح قصر اهتمامه على المضمون المباشر للعمل المسرحي : المأساة والملهاة وأثرهما في الحياة الاجتماعية ، ولم يتناول العلاقة بين المسرح والانسان ولم يهتم



بظاهرة المسرح وأثرها في حياة الانسان · وعندما يتغنى الشاعر الجاهلي ـ وهو المثقف المستنير في عصره ـ بالسيف قائلا :

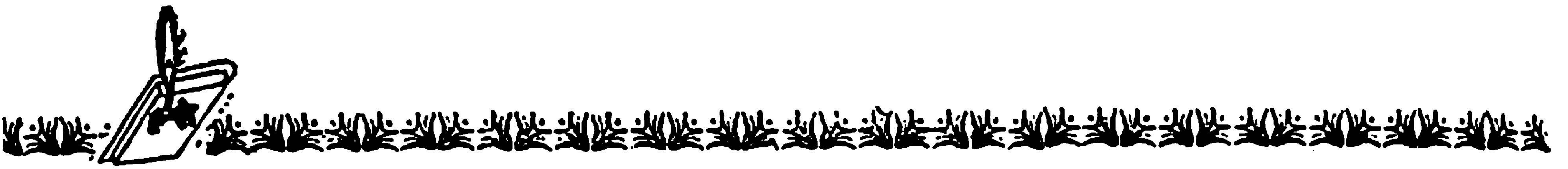
« وسيفي كـان في الهيجـا طبيبا   يداوي رأس من يشكو الصداعا »

فانه يقصر عنايته على المضمون الظاهري للسيف دون أن يخطر على باله من قريب أو بعيد دور السيف كآلة في نظرته للأمور والأشياء حوله · وفي مجتمعنـا العربي الحـديث يظن البعض أنه يمكننا أن نستعير تكنولوجيا الحضارة الحديثة وأن نفيد منها دون أن يمس ذلك بقيمنا الفكرية وتراثنا الثقافي · ويصر البعض على أن الجمع بين الأصالة والمعاصرة يعنـي أن نفيد من التكنولوجيا الحديثة وأن نحافظ على كل تراثنا في آن ·

نحن نسعى وراء التصنيع ونحرص على اقتناء التكنولوجيا المتطورة ، وفي نفس الوقت نصر على التمسك بكل أسس ثقافتنا التراثية مؤكدين مواقفنا الفكرية والمبدئية من مضمون التكنولوجيا · الا ان هذا لن يجدي فتيـلا في وقف التغيير الجذري الذي تحدثه التكنولوجيا في ذاتنا وفي حياتنا ، ذلك ان آثار التكنولوجيا هذه لا تحدث على مستوى الوعـي والادراك ، انها تفعل في أحاسيسنا وفي أنماط ادراكنا دون استئذان ودون أن نملك أن نرد فعلها ، ولهذا فنحن دائماً نجد أنفسنا وقد جرفنا التيار مـن حيث لا ندري · ومثلنا في ذلك مثل ذلك المفكر العربي الذي كان يردد دائماً تحفظه على أغاني أم كلثوم معتبـراً اياها ظاهـرة سلبية في حياتنا لا تتماشى مع روح العصـر ، الا أنـه فوجيء ذات يوم بنفسه وهو يتمتم مترنماً : « عودت عيني على رؤياك » · وهو في هذا يشبه ذلك المثقف الذي يحب أن يؤكد أن ما يـراه ويسمعه ويشاهده من اعلانات لا يؤثر فيه ،دون أن يدري انه بمجرد حرصه الشديد على تأكيد هذا الموقف يثبت تأثره بهذه الاعلانات عامة وبظاهرة الاعلان بشكل خاص ·

ويميل الانسان بشكل عام ، والانسـان المثقف بشـكل خاص ، الى تأكيـد حـريتـه واستقلاله ، ولعل هذا هو السبب في ظن الانسان أن علاقته مع الآلات والوسائط والتكنولوجيا عامة تتوقف على مواقفنا الفكرية، وان آراءنا ونظرياتنا هي التي تحدد طبيعة هذه العلاقة ، واننا نحن الذين نتحكم بالتكنولوجيـا ، وان التكنولوجيا ليست الا نتاجاً انسانياً وجد أصلا لخدمة الانسان · انها وجهة نظر سـائدة في مجتمعنا ، الا أنها وجهة نظر تقوم على وهـم شائع ، وأخطر ما في هـذا الوهم أنه يضللنـا ويحجب عنا الرؤية فلا نعرف الى أين نسير · والانسان الذي لا يعرف الى أين يسير هو انسان فاقد لحريته حتى لو كان يملك أكثر الأسلحة تطـوراً وأحـدث الوسـائط التي تسـاعـده على الوصـول · واذا كان البعض يـرى أن أحد الأسباب الرئيسية للحرب التي يشهدهـا عالمنا هو تلك الأخطاء الفكريـة ، فان خطـأً فكرياً من النوع الذي نتحدث عنه لا يدفعنـا الى الدخول في حروب لا ضرورة لهـا فقط ، بل والى الدخول في حروب خاسرة أصلا ·

عندما نمعن النظر في التكنولوجيا ، مـن أبسطها الى أعقدها ، نجد أنها تطوير وامتداد لحواسنا أولا وقبل كل شيء ، ولقدراتنا بشكل عـام بعد ذلك · ميزان الحـرارة هو تطـوير



لقدرتنا على الاحساس بسخونة الأشياء وبرودتها ، التلسكوب هو تطوير لقدرتنا على رؤية الأشياء عن بعد ، والمكروسكوب يساعدنا على رؤية الأشياء الصغيرة ، وأجهـزة اللاسلكي والهاتف والمذياع هي امتداد لآذاننا ، والبوصلة تطوير لقدرتنا على الاحساس بالاتجاهات ، والقبّان والميزان يساعدانا على الاحساس بالخفة والثقل ، والدرّاجة والسيارة والقطار والطائرة امتداد لاقدامنا والأسلحة امتداد لأيدينا نضرب بها الأشياء والأشخاص والأمكنة ، والعقل الالكتروني توسيع لقدرتنا على حفظ المعلومات وتصنيفها وفرزها ، وهكذا ٠٠ اذا أمعنا النظر في كل آلة وكل واسطة وكل ما يشكل بمجموعه ما نطلق عليه اسم التكنولوجيا ، فاننا نجد أنه يصدق عليه انه تطوير لحواسنا وقدراتنا وامتداد لها ٠ وعلى هذا فان التكنولوجيا هي الانسان نفسه بشكل مضخم ومتطور ٠ لقد قضى الانسان ملايين السنين حتى تمكن من تطوير أعضائه وحواسه وقدراته حتى أصبحت على ما هي عليه اليوم ٠ ومن الطبيعي أن ينعكس تطوير حواسنا وتوسيعها وتقدمها على ذواتنا ٠ لقد أصبحنا مختلفين عما كنا عليه ، نظرتنا لأنفسنا اختلفت عن السابق لأن ثقتنا بأنفسنا ومعرفتنا لأنفسنا قد اختلفت وتطورت ، ورؤيتنا للأشياء تغيرت ونمط تفكيرنا اتخذ أشكالا جديدة وأبعاداً جديدة ٠٠٠ ذلك أن تطوير وتوسيع قدراتنا الحسية والبدنية يفرض معادلات جديدة بين قوانا المختلفة من جهة وبين هذه القوى والكون بكل معطياته من جهة أخرى ٠

باختصار شديد لم نعد كما كنا ولن نعود الى ما كنا عليه ٠ لقد ولدنا من جديد كائنات بأحاسيس متطورة وقدرات متفوقة ونظرة للذات وللأشياء مختلفة ، ورؤية للماضي والحاضر والمستقبل مغايرة ، وشعور بالوجود والمكان والزمان من نوع جديد ، وفكره عن الحياة والموت مستجدة ٠ لقد غيرتنا التكنولوجيا المستحدثة ، فعلت فينا أكثر مما تصورنا وأكثر مما نتصور أنها يمكن أن تفعل ٠

التكنولوجيا كالغذاء وكالموارد الأولية ، عندما تنحصر الموارد الأولية بالصيد البحري على أنواعه : الأسماك والاسفنج واللؤلؤ ، فان الصيد هو الذي يحدد أفق الانسان الفكري وفق علاقات العمل والعلاقات الاجتماعية المترتبة على الصيد ، وعندما يصبح البترول هو مصدر الدخل القومي فان كل شيء يتغير ويتغير معه نمط تفكير الانسان وأفق ثقافته وفكره ٠ وعندما يكون المجتمع زراعياً يختلف عنه عندما يكون تجارياً أو صناعياً ، ويختلف مع هذا نمط العيش ونمط العلاقات الاجتماعية ونمط التفكير ٠٠ الخ ٠

يتكيف الانسان عادة مع الآلة ، ويضع نفسه في خدمتها حتى يصبح مستعبداً ومرتهناً لها لا يستطيع الاستغناء عنها ٠ بل ان الآلة هي التي تحدد مشاريعه وخططه وعلاقاته وطبيعة عمله ٠ أداة الصيد هي التي تحدد طبيعة الصيد الذي يمكن أن يفكر فيه الصياد ، اذا كان صائداً بحرياً فان الأداة هي التي ترسم علاقاته مع أنواع الأسماك المختلفة ومع البحار والمحيطات ، وبالتالي مع التجار ومشتري الأسماك ، وتحدد دخله ونمط حياته ، الى آخر ما هنالك ٠ والساعة في يد الموظف أو الاداري تتحكم في مواعيد نومه واستيقاظه

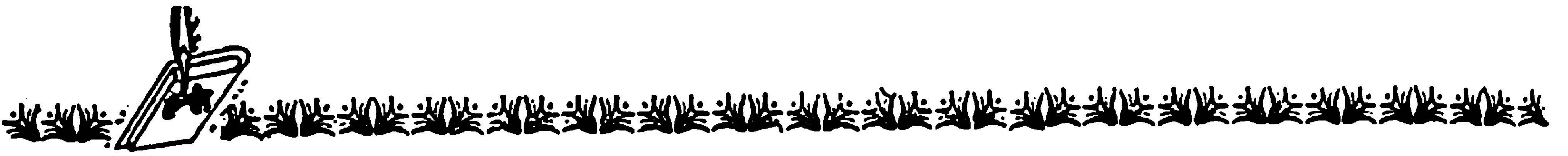


وطعامه ومدة عمله ولهوه ولقاءاته مع الآخرين في المنزل والعمل · وعندما ننتقل الى الحديث عن الأدوات والوسائط المتطورة فان الصورة تصبح أكثر وضوحاً · لنأخذ الضوء الكهربائي والكهرباء عموماً كمثل ، نجد أن الكهرباء تحدد وتتحكم في أكثر أعمالنا وعلاقاتنا وطبيعة هذه العلاقات ، بل وفي الأنماط الاجتماعية والثقافية ، وغير ذلك كثير · وما يصدق على الكهرباء يصدق على الأتمتة وعلى العقول الالكترونية والطاقة الذرية وغيرها وغيرها ·

يستكين الانسان للتكنولوجيا ويخضع لها ويعتمد عليها كما يعتمد على موارده الأولية ومصادر رزقه وعيشه ، فيفعل ذلك في جميع أبعاد نفسه ومجتمعه ، وهذا الفعل هو الذي يحدد طبيعة تجربته ووعيه ويرسم معالم ثقافته الخاصة · في استخدام الانسان اليومي للتكنولوجيا تتجسد العلاقة الجدلية بينهما ، فهي باعتبارها امتداداً لحواسه وقدراته عموماً تعطيه القوة على تعديلها وتطويرها ، وهذا بدوره يقود الى مزيد من تعديل سلوك الانسان وأفق ونمط تفكيره وعلاقاته ، والى مزيد من انخراطه في عالم الآلة وخضوعه لمنطقها وارادتها ·

نخلص مما سبق الى القول بأن التكنولوجيا تفعل في حياة الانسان على المستويين الفردي والاجتماعي ، وكلاهما ينعكس على العقل الانساني · فيما يتعلق بالجانب الفردي فان التكنولوجيا هي تطوير وامتداد لأعضاء الانسان وحواسه وقدراته ، وهذا الامتداد والتطوير يصب مباشرة في نفس الانسان ووعيه وتجربته ، وقد نتج عن هذا تخلي العقل البشري تدريجياً عن أنماط من التفكير لم تعد تتفق مع الشروط العقلية والفكرية المستجدة · أما فيما يتعلق بالجانب الاجتماعي فان التكنولوجيا تفرض أنماطاً جديدة من العلاقات الاجتماعية التي تنعكس على النشاط العقلي الانساني أيضاً ·

الحقيقة هي ان الآلة امتداد للانسان ، الا ان لهذه الحقيقة وجه آخر وهو ان الآلة كانت، منذ وجدت ، أقوى من الانسان من الناحية الفيزيائية ، وهذه القوة كانت وما زالت تتزايد بمعدلات كبرى حتى تفوقت قوة الآلة على قوة الانسان الفرد بل وعلى قوة أي عدد من الأفراد مجتمعين · لنأخذ مثلا واحداً فقط ، وهو مثل الطائرة التي تستطيع أن تنقل كمية من البضائع في وقت محدد من الزمان لا يستطيعه الفرد ولا تستطيعه المجموعة البشرية مهما كبرت · صحيح ان الآلة لا تفعل دون الانسان ، الا ان الآلة تحدد للانسان أفق قوته ، لأن الآلة قوة ، فهي ككل قوة سلاح سياسي ، بل لعل الآلة اليوم هي أمضى الأسلحة السياسية في المجتمع الصناعي على الأقل · انها أداة السيطرة السياسية الأولى التي تمسك بالمجتمع ككل · ذلك ان الآلة في المجتمع الصناعي الحديث تتحكم في طبيعة التركيب الاجتماعي وتضبطه من جميع جوانبه ، انها أكثر فعالية من الشرطة والجند وسائر أجهزة الضبط الاجتماعي ·



من هنا كانت مقولة الحرية في العصر التكنولوجي الحديث تأخذ أشكالا وأبعاداً مستجدة لم تعرفها العصور السابقة ، بل ان مفهوم الحرية قد تطور بشكل لا يتناسب مع تعريفات الحرية المتعارف عليها • لم يعد مفهوم الحرية الاقتصادية محصوراً في حق الانسان في كسب عيشه بما لا يتناقض مع حقوق الآخرين ، بل أصبح يعني التخلص من القوى الاقتصادية والعلاقات الاقتصادية المهيمنة التي خلقت للانسان حاجات مصطنعة تحددها طبيعة الاقتصاد الاستهلاكي • ولم تعد الحرية السياسية محصورة في حق الادلاء بالرأي وانتخاب الممثلين بل أصبحت تعني التحرر من السياسة التي ليس للمواطن فيها أي دور فاعل • أما الحرية الثقافية فقد أصبحت تعني الاحتفاظ برأي الانسان وحقه في التفكير المستقل في غمرة ما تفرضه وسائل الاعلام ، وفي مواجهة موت الرأي العام وتلاشيه على يد السلطة الحاكمة المستفيدة من الآلة عموماً ووسائل الاعلام بشكل خاص(١) •

ولا يقتصر التغيير الذي طرأ على مفهوم الحرية على المجتمعات الصناعية وما فوق الصناعية بل ان هذا التغيير يمتد ليصل الى الحرية في البلدان المتخلفة والنامية ، فالحرية الاقتصادية هنا تعني حق الافادة من الموارد الطبيعية المتوفرة في الوطن ، وضرورة التخلص من الأخطبوط الاقتصادي العالمي المتحكم باقتصاديات العالم وأسواقه اضافة الى أسواق النقد • والحرية السياسية تعني حرية تقرير المصير بما يتناسب والمصالح القومية ، والتحرر من التبعية السياسية المباشرة وغير المباشرة ، والحرية الفكرية تعني حق التفكير الحر وحق الحصول على فرص الابداع وحق الحصول على المعرفة والافادة منها والمساهمة فيها • وباختصار فان الحرية بشكل عام أصبحت تعني التخلص من الحاجات الوهمية والمصطنعة التي استحدثتها التكنولوجيا في مقابل حاجات الانسان الأساسية والطبيعة ، الحاجة الى الغذاء ، واللباس والمأوى وفق المستوى السائد الذي تحدده ثقافة المجتمع •

يعرف البعض الانسان بأنه الحيوان الصانع ، وهذا صحيح لأنه الوحيد بين الكائنات الذي يصنع الآلات ويطورها • واذا كان يمكن القول أن بعض الحيوانات تشارك الانسان في الصناعة ، كالطيور التي تصنع أعشاشها ، أو النمل الذي يصنع قراه ، أو النحل الذي يصنع لنا العسل ، الا أن مقصودنا غير هذا مما تفعله الغريزة • وعلى كل حال فان أحداً من أجناس الحيوان لم يرتفع الى درجة الانسان في طبيعة ما يصنعه ، فاستحق الانسان هذا اللقب أو التعريف عن جدارة • الا أننا نقترح تعريفاً معدلا ، وهو أن الانسان هو الحيوان التكنولوجي ، وبهذا نقطع كل معترض لأن الانسان هو الوحيد بين الكائنات الذي يصدق عليه أنه تكنولوجي • الا أن الأهم من هذا هنا هو اننا نستطيع أن نعكس هذين التعريفين فنقول انه الانسان هو الحيوان المصنّع بمعنى ان التصنيع قد فعل فيه فعله فطوّره وغيّره ، وهو ما لم يحدث لغيره من الكائنات لأنها لا تصطنع الآلات • ومع دخول الانسان في عصر

---

1 — Herbert Marcuse: « The New From of control » in technology and Man's Future.

قارن المصدر السابق • ص ١٠٧ وما بعدها •



التكنولوجيا ازدادت فعالية الآلية في حياتـه ،واذا كان يصح أن نسميه الحيوان التكنولوجي بمعنى انه فاعل للتكنولوجيا فهـو تكنولوجي بالمعنى المعاكس أيضاً وهو انه منفعلا بهـا في ذات الوقـت ٠

واذا كان العرب يندفعون هذه الأيام الى اقتناء التكنولوجيا ، فقد آن أن يدركوا أن التكنولوجيـا ليست محايدة كما يظنون ٠ أما المشتغلون بالفلسفةمنهم فهم مدعوون أكثر من غيرهم للنظر في أبعـاد التكنولوجيا الفكرية والفلسفية ٠ ومن الواضح أنموضوع الفلسفة والتكنولوجيا ما زال غائباً عـن الفكر الفلسفي العـربي خاصـة والفكر العـربيعامة ، رغم أهميته البالغة واحتلاله مركز الصدارة في الهموم الفلسفية المعاصرة ٠

ولسنا ندعي في هذه الورقة أننا أحطنا بموضوع البحث ، الا أنه يمكننا أن نقول اننا نفتح الباب لمعالجة هذا الموضوع في هذه المجلة ، حيث انه لا يجوز أن يظل هذا الموضوع غائباً عن اهتماماتنا الفلسفية وعن الفكر العربي عامة ٠

د٠ معـن زيـادة
ـ لبنـان ـ

* * *

في مجال الشعر الثوري

بحث منهجي يستلهم المعجمية يعالج شعر البياتي في (أباريق مهشمة)

د. فهد عكام

أ - ميدان البحث : هدف هذا البحث دراسة السلوك ، سلوك الفاظ الكفاح الثوري في شعر البياتي ، وهو هدف عسير الادراك يفترض ضمنا علاقات وشيجة بين الفاظ هذا الشاعر والقضايا العامة ، كما يفترض علاقات بينها وبين الطبقات الاجتماعية • وعليه فالفاظ هذا الكفاح تتكون في رأينا من الألفاظ والتعبيرات المزدوجة التي تعبر بشكل أو بآخر عن العلاقات الاقتصادية ، والاجتماعية والسياسية ، ولا نميز قطعاً بين هذه العلاقات •

ولما كان قراء البياتي يرون فيه شاعراً ثورياً فلا ندحة لنا عن التساؤل : أليس لألفاظه بما أنه شاعر الكفاح الشعبي من طابع مميز ؟

هذا التساؤل يحمل في طياته فكرة ماركسية مفادها أن اللسان langue انما هو « الواقع المباشر للفكرة » فاذا ماتجددت الفكرة تجدد اللسان، وبتعبير أدق فكرة تذهب الى وجود علاقة وثيقة isomorphisme بين الحقل الدلالي champ sémantique الذي يخص ايديولوجية ما والتعبير عن هذه الايديولوجية بالاشارات signes في حيز نظم الكلام syntaxe ، وبطبيعة الحال ان مدلولات الاشارات مجتمعة تحيط ، فيما يتهيأ لنا، بمحتوى هذه الايديولوجية •

واذا فاننا سنسلط الأضواء على الموضوعات thèmes التي تكون هذه الايديولوجية ،وعلاقاتها بفكرة الكفاح الشعبي اجتماعياً وسياسياً ،وسنحلل بعمق المفهومات التي تكون جسم هذه الفكرة ، وبالحري سنحدد محتوى الفكرة المفهومي دون أن يفوتنا أن كتابة الكاتب وفكرته حدثان يتلاقيان في مستوى الفاظه وتراكيبه التي يصطنعها لاذاعة ما يريد •

وسنأخذ في الحسبان أيضاً أن كثيراً من ظواهر مجتمعنا الحديث تعبر عن ذاتها من خلال مسمياتها، وأن فعالية الكاتب والفكرة السائدة في عصره يتلاقيان في سلوك ألفاظه • مفهومات الحرية والمساواة والعدالة والثورة وغيرها مما يكون جسم الكفاح لشعب من الشعوب ليست سوى الأفكار الهامة التي تجسد العالم الذي نعيش فيه •

على أن هذه النظرة لا تلغي فكرة الخصوصية spécificilé فلكل شاعر أساس لغوي يستخدمه في الابلاغ ، والفاظ خاصة سياسية ، وشعرية ، ودينية ، وفلسفية ••• ، كل نوع منها ان هو الا انحراف عن هذا الأساس • وأصالة هذه الألفاظ الخاصة تبدو بوضوح في ابتكاراته اللغوية الواعية أكانت توليداً أم بنيات جديدة •• وهذه الابتكارات مرهونة بعوامل كثيرة منها التقدم الاجتماعي والثقافي الذي يبهر رونقه الشاعر •

وعليه فان من مهمتنا في هذا البحث تحديد ايديولوجية شاعرنا ، والطابع الأصيل الذي يميز استخدامه لألفاظ اللغة •



ب ـ **مصاعب البحث** : ولكن هـذه المحاولة ليست بالسهلـة ، فهـي تصطـدم مقدمـاً بصعوبات متعددة ٠

١ ـ فنحن لا نملك بعد في نطاق الأبحاث العربية قوائم صنفت فيهـا الألفاظ الأساسية تبعاً لغزارتها ٠

٢ ـ وليس في حوزتنا فهارس تتضمن الألفـاظ الثورية الأساسية التي تسعف في تعيين هوية الألفاظ التي اصطنعهـا البياتي وتبيـان انحرافها عن تلك الألفاظ ٠

٣ ـ طبيعة اللغة الشعرية : فهي لغة غائمة تقوم جوهرياً على اللا تحديـد وكثرة التأويلات ، وتقتبس ولا سيما في عصرنا الحديث ، مـن الثقافات الأجنبية ، وتمد جذورها في عالم الرمز ٠ فتغدو دلالتها حافة connotation أكثر مما هي مرجعية dénotation وعليه ، فقـد كان لزاماً علينا الاعتماد في بحثنا على حدسنا الذي ثقفته ألوان من القراءات ٠

حـ ـ **طريقـة البحث** : ولتقليص دور هـذا الحدث قدرنا أن من الأهمية بمكان الحديث عـن جانب استأثر بفعالية البيـاتي ونريد به تجربتـه الذاتية ، تجربة القلب والفكر ، وقد تحدثنا عـن ذلك بأسلوب علمي ، فمضينا تدريجياً من انطباع ذاتي المعرفـة ، انطباع قارىء لا أهداف له ، الى معرفة تصلح لجميع الناس ، وتقبلها المعرفة الذاتية لجيل بأكمله ٠ وادراك هذا الهدف يتيسر في رأينا بتحقيق أمرين :

أولهما تعيـين مادة البحث وثانيهما مجرى التحليل ٠

أما **مادة البحث** corpus فلا تقوم على جرد كامل لآثار البياتي لأننا لا نبغي هنا انشاء رسالة بل عرض منهج للبحث العلمي ، ولذا قصرنا جهدنا على ديوانه الثاني : « أباريق مهشمة » الذي ظهر لأول مرة عام ١٩٥٤ ٠

ومما يسوغ هـذا الاختيار أن قصائد هذا الديوان تغطي مرحلة من حياة الشاعر ، يميزهـا التزامه جانب الحركة التقدمية اليسارية في العراق ومنافحته عنها ٠

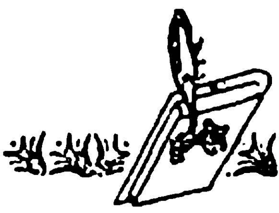
واذا سلمنا جدلا بأن اختيارنا تعسفي ، فانه يزودنا من غير شك بعينة قد تمثل تمثيلاً صحيحاً ألفاظ الكفاح الثوري في آثار شاعرنا ٠

أما مجرى التحليل démarche de l'analyse فيساير مرحلتين : فقد تركز عملنـا بديـاً في جرد مجموعة الألفاظ التي تمس فكرة الكفاح عنـد شاعرنا ، وحرصنا في هذا الجرد على انشاء فهرسة لكل قصيدة محددين الى جانب كل لفظ أو تركيب غزارته ٠ وفي المرحلة الثانية تناولنا البحث مـن زوايا مختلفة فعالجنا عناوين القصائد ، والأعلام المستخدمة فيهـا ، والرموز التي تخدم الفكـرة الرئيسة ، ومجموعة الاشارات الجديدة بأن ترتبط بفكرة الكفاح الثوري السياسي والاجتماعي ٠

١ ـ عنوانات القصائد :

أما عنوانات القصائد فتمثل في أعيننا اختيارا يقدم عليه مؤلف ما لتلخيص مقولة لفظية énoncé قد تكون قصيدة أو مؤلفاً أو مجموعة من القصائد، واذا ما استخدمنا مصطلحات غريماس GREIMAS قلنا : العنوان : اشارة مركبة ، خطاب discours يتبدى وكأنه وحدة متميزة unité discrète (١) وبتعبير آخر ان العناوين تكون لغة ندل بها على أخرى ونلخصها بها ، فهي والأمر كذلك لغة عن اللغـة métalangage لهـا قواعدها الخاصة أكانت مفهومية أم بلاغية ، ناهيكم بأن العنوان غني جداً اذا ما رأينا فيه شاهداً علـى الوعي أو اللا وعي الجماعيين ٠ وقيمة العنوان هذه تتولد من وظيفته الدلالية للتأثير على مشتر عابر ٠ وهكذا فان مذيع العنوان يميل الى الاستغناء عما يتركه فيه مقالـه الشخصي من استجابة فردية idiosyncrasie مفتشاً عـن لغة يقبلها المخاطب ٠ وعليه فالعنوان وسيط بين الاشارة المركبة (القصيدة مثلا) والمتلقي هو نداء يوجه الى جمهور غير محدد ونتيجة لذلك فانه يزيد الطابع الابلاغي للغة قوة ٠ ولكن هذا الابلاغ لا يقصد دائماً الى الافهام ، بل الى جاذبية جمالية ، كما هو الحال في الرسالة الانشائية message poétique وعنوان الأثر الذي اخترناه مادة للبحث ٠ « أباريق مهشمة » يمثل هذه الخاصة خير تمثيل ٠

ولنشر أيضاً الى أن القصائد التي فحصت في هذا البحث نظر اليها في ذاتها ، فجردت مقولاتها المشتملة على تنظيم الواقع ورسمه ووصفه ٠ ولقد



عنينا هنا باصطفاء العنوانات التي تعلن في رأينا عن مقولات سياسية ، ويتكون نسيجها من وحدات لفظية monèmes أو تعبير مزدوج syntagme او كلام مفيد مما نعده جزءا من ألفاظ الكفاح الثوري • ونشير بخط (ــ) في بحثنا الى العنوانات التي قدرنا أنها لا تحيلنا على قصيدة سياسية أو اجتماعية ، بل على قصيدة ذات موضوع آخر ، ولكنها قد تشتمل على ألفاظ تدخل في تعابير الكفاح الثوري •

وتصنيف هذه العنوانات يأخذ في الحسبان الموضوعات السائدة التي يمكن استنباطها من القصائد التي تحيلنا هذه العنوانات عليها ، وعلى هذا نرى :

أ ــ هجرة اللاجئين في :

الحديقة المهجورة ، الرحيل الأول ، العائدون، الملجأ العشرون ، مسافر بلا حقائب •

ب ــ الظلم الاجتماعي والسياسي في :

عشاق في المنفى ، الأسير ، في المنفى ، الحريم، الأوغاد ، المماليك ، سوق القرية ، مذكرات رجل مجهول ، القرصان ، السجين المجهول ، ذكريات الطفولة ، ريح الجنوب ، القرية الملعونة •

حـ ــ كفاح الشعوب الثوري في :

الأفاق ، المحرقة ، طريق الحرية ، صخرة الأموات ، ماوماو ، أباريق مهشمة ، فيت مين ، سارق النار •

د ــ الأمل في :

بعد الربيع ، انتظار، القنديل الأخضر، موعد مع الربيع •

هـ ــ موضوعات أخرى غير الكفاح الثوري في :

ــ أمطار ــ لا أقولها ــ تمت اللعبة ــ الذئب ــ الظلال الهائمة ــ طيفها ــ وحشة •

وهذا التصنيف يستلهم معيارين :

١ ــ ايحاء العنوان

٢ ــ مقابلة العنوان بالنص

بطبيعة الحال ، ان تداخل هذه الموضوعات يبدو لنا أحد مظاهرها المثيرة • وكثرة العنوانات التي تعود الى فكرة الكفاح الثوري تدل كل الدلالة على أنها في قلب تجربة البياتي الشعرية ،وتسوغ بالتالي اختيارنا لعنوان البحث •

بدءا من هذا المستوى نشاهد ظهور ألفاظ تتصل مباشرة بمفهوم الثورة من مثل : أسير ، حريم، قرصان ، أفاق ، منفى ، سجين ، مملوك ، ملجأ ، حرية •

وثلاثة رموز اقتبس اثنان منها من أساطير العهود البائدة والثالث من حوادث تاريخية دينية ، توحي بمظهر ثوري عام يقصد الى تحرير الكائن الانساني ، وهذه الرموز هي : صخرة الأموات ، وسارق النار ، والمحرقة (٢)•

وقد أبرز المدى الدولي لهذا الكفاح الثوري باستخدام العلمين : ماوماو ، وفيت مين •

وايحاء هذين التعبيرين سياسي ــ تاريخي بقدر ما هو ثوري • فهما يذكران بصور الكفاح الدامي ضد الاستعمار في آسيا وفي أفريقيا • وتكرار الصفة « مجهول » في عنوانين • « مذكرات رجل مجهول » و « السجين المجهول » يعبر ضمنا عن عمق مأساة المناضلين واتساعها الجماعي والانساني ، ففرائس هذه المأساة ليست من علية القوم ومشاهيرهم فقط بل من طبقة الناس المجهولين وبتعبير آخر فرائس هذه المأساة هم البشر جميعاً • وتكرار لفظ «منفى» في عنوانين : « في المنفى » و « عشاق في المنفى » يوجه فكرنا نحو موضوع رئيس في شعر البياتي ربما كانت أبعاده متأثرة بالمذهب الوجودي • فاذا ما كان النفي مأساة ، فهو عائق قد لا يقوى على تبديد الامال الانسانية ، والحب نفسه ممكن في المنفى • واذا ما كان هذا التكرار يفتح نافذة على الأمل، فان تكرارا آخر يقوي بوضوح هذه العاطفة، ونريد به تكرار لفظ « ربيع » في « بعد الربيع » و « موعد مع الربيع » • ومع ذلك ، فان موضوع العبودية أكثر أهمية ، ولذا فقد أوحى به ثلاث مرات باستخدام الألفاظ : « منفى » «أسير»«سجين»•

وبعض الصور تجدد شعورنا بأن موضوع الثورة الاجتماعية ــ السياسية يتصل اتصالا وثيقاً بالفلسفة الوجودية • انها العنوانات التي تحملنا



على التفكير بالمنفى وبروميثوس وسيزيف وهي : « في المنفى »و « سارق النار » و « صخرةالأموات»· وبدهي أن الاشارة المفردة في بعض التعابير منمثل « سارق النار » لاتأخذ معنى ثوريا الا من تواجدها مع أخرى ·

وعلى صعيد نظم الكلام ، ان العنوانات كلها ما عدا اثنين وهما : « انتهت اللعبـة » و « أنا لاأقولها » تمثل جملا اسمية صغرى يميزها الحذف· وبتعبير آخر تمثل جملا تفتقر الى وظيفة الفعل ، ولكنها تحتفظ بالعنصر الأساسي prédicatif لأنها تتقبلدائما تعبيرا مضمرا · والعنصر الأساسي يبدو أربع مرات في الرسالة الملفوظـة لفظا أو تعبيرا غير محددين : « انتظار » ، « وحشة » « في المنفى » ، « بعد الربيع » · والأهم من ذلـك هو الاشارة بهذا الشأن الى أن الملا تحديد قد يوحي أيضا بمدى التجربة العالمي الذي كنا أسلفنا الاشارة اليــه ·

٢ ـ الأعــــلام :

وسلسلة من المقولات تدين بطابعها الكفاحي الثوري فيما يخيل الينـا الى وجود الأعلام فيها · وهذه الأعلام ألفاظ وعبارات في أحيان نادرة ذات رنين ثوري ، سياسي أو اجتماعي · واذ ترتبط هذه الأعلام لما لها من ايحاء بالكفاح الثوري ، فقد تبدو في مقولات ليس لها من صلة بهذا الموضوع ، ومما لا شك فيه أنها لا تقوم بوظيفتها في مقولات من هذا النوع ·

ومن الممكن تصنيف هذه الأعلام في زمرتـين : أسماء الأشخاص وأسماء الأمكنة ·

١ ـ **أسماء الأشخاص(١٦)** هي : روبسبير(٣) ، خوفو(٤) ، هتلر ، هارون الرشيد ، هولاكو ، ماري، مالان ، مامون ، ميرابو ، ماوماو ، سعيد ، سيزيف، سوزان ، شهرزاد ، فيت مين ·

٢ ـ **وأسماء الأمكنة(١٥)** هي : آسيا ، أفريقيا، الايوان ، الريف العراقي ، القنال ، الغنائم ، يافا، غينيا ، لاوس ، الملايو ، العالم الحر ، باريز ، سدوم، الجنوب ، فيزوف ·

ونشاهد في مستوى أسماء الأشخاص عدداً من السمات المميزة :

أ ـ وجود أسماء قديمة فرعونية أو اسلامية توحي بمعان سياسية ـ اجتماعية وتاريخية ·وهي: خوفو ، هارون الرشيد ، هولاكو ·

أما خوفو : فله اهرام باسمه يرمز الى العبء الذي فرض قسراً على الشعب المصري كما يرمزالى العبودية الجماعية ·

أما هـــارون الرشيد : فيرمز الى الاستغــلال ، واستعباد النساء ، والدعارة · ·

أما هولاكو فهو رمز العدوان والجور ·

وتلازم الاسمين الأخيرين في سياق لغوي واحد يعبر عن نفرة شاعرنا من الخليفة هارون الرشيد· ولكن لا شيء يسمح لنا بأن نقرر تقريرا حاسماأية خاصة من خصائص هذا الرمز ندخلها في حسابنا ، نحن هنا في ميدان الابهام وبالتالي في ميدان الحدس·

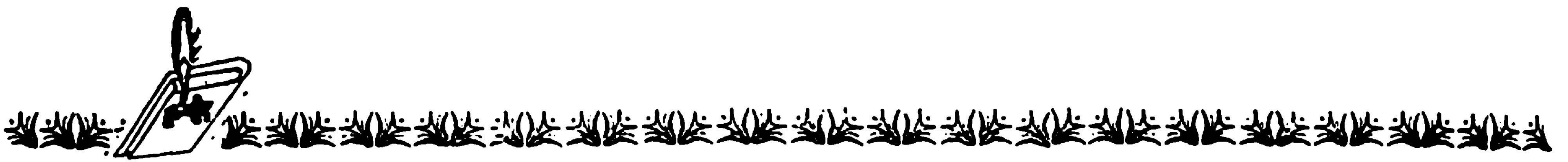
ب ـ وجود أسماء أسطورية استقيت منالعهود البائدة آرامية أم اغريقية ومن العهود الفارسية الاسلامية ان صح القول ، وهي : مامون، بروميثوس « سارق النــار » في النص ، سـيزيف وشـهرزاد · مامون(٥): رمز الأثرياء الذين جنوا أموالهم بالحرام·

سارق النار(٦) بروميثوس · المنقذ الذي قنع في أزمة من أزمات الخيبة بتحرير نفســـه فقط بالاستشهاد، وبالتخلي عن الأحياءـ الأموات التائهين الذين لم يستجيبوا لندائه ·

سيزيف(٧) : رمز العناء الأبدي الذي يعانيــه المنفي المطرود ·

شهرزاد : رمز المرأة التي تظفر بحريتهـــا بالتزامها الثوري ، في حين أنها تجسد انتصارالقلب على العقل في ألف ليلة وليلة · واذا ما كان الاسم الأخير قد استخدم للايحاء باسهام المرأة في الكفاح الثوري ، وضرورة هـذا الاسهــام ، فان صورة بروميثوس قد أولت تأويلا جديداً خاصـاً بالشاعر يفرغ الأسطورة من محتواها الانساني الثوري ·

حـ ـ وجود أسماء حديثة ، شهيرةفي عالماليوم، تشي غزارة استعمالهـا بأنها أوثق صلة بايحاء سياسي ـ ثوري منها بايحـاء سياسي ـ تاريخي · والسمة الأولى يوحيهـا أربعة أسمـاء : ميرابو ، ماو ماو ، روبسبير ، فيت مين ، أما الثانية فيوحيها اسمان فقط : هتلر ومالان ·



هتلر : يرمز للتعصب العرقي ٠

مالان(٨) : يرمز للتعصب العرقي والطغيان الشائن ٠

ميرابو(٩) : يرمز للثورة ٠

ماو ماو (١٠) : قبائل افريقية ترمز للثورة بالاستعمار وبتعصب البيض العرقي ، وتوحي بتعاضد المناضلين من عمال وفلاحين ٠

روبسبير : يرمز للثورة ٠

فيت مين (١١) : ترمز للثوار الذين يقودون الكفاح ضد المستعمرين ٠

من الواضح أن ثقافة لا عمق فيها تميز استخدام بعض من هذه الرموز ، فالشاعر لم يفد افادة كبرى مما تميزبه ميرابو وروبسبير من خصائص(١٢) ٠

د ـ وجود أعلام تمثل أبناء الشعب وهم ثلاثة:
رجل مسلم : سعيد ، وامرأتان مسيحيتان ٠ ماري وسوزان ٠

سعيد : عامل بسيط من جنوب العراق ٠

ماري : قروية تنخرط في الكفاح من أجل التحرر ٠

سوزان : طفلة صغيرة تموت في باريز بعيداً عن أبيها وهو جندي كان يشارك في حرب استعمارية.

واختيار اسم ماري لم يكن عبثاً ، فهو يوحي بأن المرأة المسلمة لم تسهم بعد في الكفاح الثوري في الوقت الذي نظم فيه الشاعر القصيدة التي يبدو فيها اسم ماري ، واسم سوزان انما ورد ليمنح المأساة بعداً انسانياً ، ففرائس الاستعمار لاتقتصر على الطبقات الكادحة العربية التي يرمز اليها اسم (سعيد) بل الطبقات الدنيا في العالم المستعمر أيضاً ٠

هـ ـ والعلمان « ماو ماو » و « فيت مين »
هما أهم الأعلام ، فهما يقومان ، كما رأينا بوظيفة عنوان مركب ٠ وهذه السمة تسمح لنا ، بالقول: ان مفهوم الثورة كان في المركز من فعالية الشاعر الفكرية فالعنوانات تجذب أكثر من أية مقولة أخرى انتباه القارىء ، وتؤدي دور الشاشة التي تعكس ضمير المؤلف ٠

أما أسماء الأمكنة فمجرد وصف كمي لها يمكن أن يقدم خارطة العالم الموصوف أو المؤلف تأليفاً جديداً في أثرنا الشعري ٠ ولكن من الأهمية بمكان تنظيم المواد وتأويلها تبعاً لسياقها لتكوين فكرة عن علاقاتها بموضوعنا ٠ وهكذا نرى :

أ ـ من القارات :

آسيا : حيث استيقظ العملاق الجبار ، شعب الهند الصينية ، بعد حلم قلق قاتل ٠

أفريقيا : حيث يفر الشيوخ والأطفال ، ويهجرون قراهم المحترقة المهدمة ، وحيث ينهض الثوريون لمقارعة المستعمرين ويخوضون المعارك لبناء مستقبل زاهر ٠

أوربا : وقد أوحي بها باستعمال تعبير(العالم الحر) وهو تعبير جامد يرافقه في النص نغم ساخر، ويليه نداء الى الثورة المسلحة بهذا العالم الذي غدا الدولار الهه٠

ب ـ من البلدان :

غينيا : حيث الغابات ليست سوى ينابيع ضياء ونجوم في ليل افريقيا الدامس تهدي الرفاق السود في سبل المعركة ٠ واذا ما كانت هذه الغابات حراباً فهي زنابق أيضاً ٠ وفي هذا البلد يقدم الانسان تضحيات أخوية لينير سبل المناضلين من الشغيلة ٠

لاوس : حيث غدت قلاع المستعمرين الحصينة محاصرة لا يكف الثائرون عن مهاجمتها ٠ وهذا البلد غابة من العطور في قلب عملاق جبار : الهند الصينية التي هبت للثورة ٠

الملايو : حيث يقدم الانسان شارات أخوية لانارة سبيل المناضلين ٠

حـ ـ من المدن :

يافا : مدينة فلسطينية يحن اليها المناضلون الفلسطينيون، ويتشوقون الى العودة اليها منتصرين. انها مدينة صرع فيها كثير من المناضلين أو صلبوا٠

باريز : مدينة انتهكت فيها مبادىء الثورة الفرنسية من مساواة وعدالة وحرية باراقة دم الأبرياء ٠ وهي أيضاً مدينة المومسات والمتسولين ، فهي والأمر كذلك مدينة الظلم الاجتماعي ٠



سدوم (١٣) : مدينة فلسطينية قديمة ترمز هنا الى الدعارة والانحلال الخلقي •

د ـ الأعلام الأخرى :

الايوان : قصر كسرى ، وقد استخدم رمزا للمصير المشؤوم الذي ينتظر المعتدي المتكبر •

الريف العراقي : مسرح الحزن والموت •

القنال : قناة السويس التي تأتلق فيها أخوة البشر شعاعاً في ليل المعركة •

الغانج : نهر مقدس في الهند ، يرمز للبلد الذي بدأ فيه الثوار بالحركة •

الجنوب : جنوب العراق ، وطن القرويين الذين كانوا رقيقاً مستغلين قبل ثورتهم •

فيزوف : بركان استخدم رمزاً للخطر المبيد• ومهما يكن فان استخدام أسماء القارات والبلدان يوضح طبقتين :

١ ـ العالم المستعمر الذي تميزه السمات التالية: اليقظة ، الثورة ، الاستشهاد ، الأخوة ، المعركة التي يقودها الشغيلة •

٢ ـ العالم المستعمر الذي يميزه : العدوان ، استعباد الدولار ، شراء الأشخاص ، والاضطراب نتيجة لاشتعال الثورات، والظلم الاجتماعي •

فاهتمام الشاعر ، في هذا النطاق ، متركز في القضايا السياسية أكثر من تركزه في القضايا الاجتماعية •

واختيار أسماء المدن يشي بأهمية القضية الفلسطينية في تجربة الشاعر ، فقد عرفنا مدينتين فلسطينيتين• يافا وسدوم ومدينة أجنبية • باريز • واذا ما كانت يافا تتصل بالسمات السياسية لموضوعنا فان سدوم تتصل بالسمات الاجتماعية ، أما باريز فتجمع هذين الضربين من السمات• وعليه فالسياسة ، كما قلنا ، تشغل الشاعر أكثر من القضايا الاجتماعية •

أما الأسماء الأخرى فانها تغرق في جوسياسي وتبرز سمة الثورة ، ما عدا « الريف العراقي » و « الجنوب » فانهما يشخصان الظلم الاجتماعي •

وأخيراً ألا تطرح مجموعة هذه الأعلام التي اختارها شاعرنا اختياراً واعياً قضية الثورة الشعبية على الصعيد العالمي والدولي لا على الصعيد القومي فقط؟ أو ليس في وسعنا أن نستنبط من هذا المظهر السائد في هذه المقولة الشعرية أن فكرة الشاعر تجنح الى الالتزام في سبيل قد يكون ماركسياً ؟•

الرموز (٩٧) (١٤) :

يتخذ البياتي الرمز طريقة من الطرق الأساسية في تقنيته• ورموزه ذاتية تأثرية واحتمالية. فهو يكتشفها في معاناة واقع حياتي أو في حديث ينجم فجأة موفراً لشيء ما مدى رمزياً • والشاعر وان لم يعش في الواقع بعض الحوادث التي يصف، قد يتأتى له أن يحياها بتوتر حين يتخيلها حتى ليجد في هذه الحوادث رموزاً حقيقية • ولذا فالقصائد تتوقف على العقل ، وتحول القارىء الى مبدع حساس تسمح له موهبته باستنباط قيم الرمز الايحائية •

وتصنيف هذه الرموز يقوم في بحثنا على قطبين : الحية واللا حية •

والأولى تتوزع في ثلاث زمر والثانية في خمس:

١ ـ الرموز الحية وخصائصها(٢٠) :

آ ـ الحية المرتبطة بالانسان(١٠)

الجزار (٥) : الطاغية ، الرجل القاسي القلب •

محطم الأغلال (٢) : الثوري •

صياد الذباب (٢) : الشاعر الغنائي غير الملتزم •

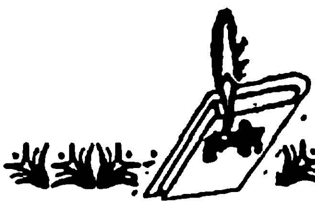
العبيد (١٣) : الفقراء الجائعون ، الأحياء الأموات ، المتشوقون الى الثورة، الشعراء غير الملتزمين الفلاحون المستغلون •

أبناء الليل (١) : الأعداء ، العمال المتآمرون•

العملاق الجبار (٢) : الشعب الثوري ، الهند الصينية •

الرجال السمر (١) : الثائرون •

العمدة (٢) : السلطة القروية ، رب العمل الجائر •



الشيخ (٢) : الاستعمار الانكيزي •

اللص (٢) الاستعمار الانكليزي ، الصهيوني •

ب ـ الحية المرتبطة بالحيوان (٥) :

كبش الفداء (١) : فريسة الظلم •

القط (٣) : الطيش ، نذير الشؤم •

الكلب (١) : المخبر السري ، نصير الأعداء •

الوحش الأعمى (٢) : المدينة ، القدر •

الذئاب (١) الصهاينة •

حـ ـ الحية المرتبطة بالطير (٥) :

النسر (٥) : الضمير ، انبعاث القوة في البؤس •

الخفافيش (٢) : الجناة الذين يعملون سراً ، الجبناء العاجزون عن الكفاح •

البوم (٣) : البؤس •

الخطاف (١) : االبحث عن المأوى ، الأمل •

الجراد (٢) : البؤس المتوقع ، الكارثة المهددة، الصهيوني المحتل •

٢ ـ الرموز اللا حية وخصائصها (٧٩) :

أ ـ المرتبطة أصلا بالانسان أو الطير (١٠) :

الجثة المعطرة (١) : الفساد الخلقي الجذاب •
الدموع (١) : الضعف •

الأشلاء (١) : الشهداء •

الأموات (٩) : من لاقيمة لهم ، الضعفاء العاجزون المقهورون •

العري (٣) : الفقر ، البراءة ، الاثم المقترف بحق المجتمع •

الرمم (١) : الأحياء الأموات •
الدم (١٧) : الجهد المضني ، الألم ،الاستشهاد التضحية ، الثورة ، الجريمة •

الوجه (٣) : الهوية •
الأعين الخضراء (٢) : الدليل •
الجناح المحطم (١) : العجز •

ب ـ عناصر الطبيعة (٢٩) :

الوحل (٢) : الاشمئزاز ، القذارة •
القشة (١) : الشيء التافه •
رماد القدر (١) : العدم •
السماء (٢) : الاله ، الحب •
التلال (٣) : الصعوبات •

صحراء من الصقيع (١): اللا مبالاة ، قسوة الحياة •

الصحراء المهجورة (١) : اليأس ، الجفاف •

النجم (٣) : الدليل ، الحظ ، الأمل •

الحديد (١) التهديم ، القتل •
النار (٢) : الحماسة ، الحب •
اللهب (١) : العودة الى البيت •
الصقيع (١) : الجفاف •
الجليد (٥) : النقاب الذي يغطي الحقيقة ، العائق في سبيل الكفاح ، انعدام الحساسية ، اللامبالاة •

أفق الشمس (١) : المثل الأعلى •

الحمم (١) : الخطر •

الضياء (٧) : المعرفة ، ارادة ادراك الأمل، الحياة التي لا تدرك ، اليقظة ، الحرية •

القمر (٢) : الأمل •

السراب (١) : العدم •

الثلج (٢) : غياب الحرارة الانسانية ،والثلج الأسود : الشقاء •

العاصفة (٢) : العاصفة الثلجية • الحافزالذي يدعو الى الفعل •

الاعصار (١) : الغضب •

اعصار الموت (١) : الحرب من أجل التحرر•
الغبار (٢) : الذلة، التقليد الداعيللاشمئزاز.
نهر الحياة (١) : الثائر •

الصخرة (٣) : العناء السرمدي ، الادانة بمكابدة الشقاء المقيم ، سلاح الثائرين •

الشمس (٣) : الحياة الحرة ، العناء ، مرور الزمن •



النبع (٤) : النبع الجديد • التغير المخصب •
الجذع (١) : أساس الظلم •

الريح (٥) : العنصر المؤذي، الرسالة الخيرة، عنف الصهاينة •

ح ـ الزمن (٦) :

الفجر (١) : الثورة :

الصباح (٢) : الصباح الجديد ، والصباح البعيد • المنقذ المنتظر ، المحرر من التيه •

الظلام (٢) : الجريمة ، الشقاء ، البؤس •

الظل (٧) الثدي ، الملجأ ، اللذة في البؤس ، العجز عن الكفاح ، الشبح المخيف ، العاشق التائه المخدوع ، الزمن الذي يمضي •

الربيع (٦) : الحياة الحرة ، الرجاء ، الفرح

الزمن (١) : العائق •

د ـ الألوان (٣) :

الأسود (٢) : الخصب ، الكآبة والحزن •

الأحمر (٢) : بقعة الدم ، الألم ، الثورة •

البقعة السوداء (١) : الفعل المخجل •

هـ ـ الأدوات المخترعة من أجل الانسان(٢٩) :

التميمة (١) :التقليد

المركب (١) : العودة الى الوطن •

الشمعة المطفأة (١) : الغياب ، الهجران •

المحرقة (٥) : وسيلة التطهير ، أداة التعذيب، أداة ابادة الأبطال القوميين ، وسيلة التحررالخلقي وسيلة ادراك ما لا يدرك •

الحان (١) : موطن الضياع واقتراف الآثام •

جرس الحياة (١) : نداء للحياة •

السكين (١) : الثورة •

الأحشاء (٤) : الحدود •

الأغلال المحطمة (١) : الثورة •

المشعل (١) : طريق الخلاص •
الأتون (١) : التعذيب •
البلطة (٢) : وسيلة لتهديم العقبات التي تفصل بين الانسان وعالم الواقع •

الأسمال (١) : الفقر •

المصباح (١) : الطريق المستقيم ، طريق الخلاص •

الرسائل : العلاقات الانسانية ، تبادل الوداد •

مقبض العاج (١) : الرغد ، الرفاهية •

الطاحون (٢) : الاستغلال الاقطاعي ، شقاء الريف •

الجدار (٩) : العائق الذي يشل الارادة ، الانتظار اليائس ، الحاجز بين الشجعان والجبناء، العقبة التي تمنع زوال البؤس ، العقبة القائمة في وجه الثورة ، وسيلة القتل ، الحاجز بين الحاضر والماضي •

البيدق (٢) : العامل المساعد، الصديق الودود.

الباب (١٠) : العائق في العالم الباطني ، الحاجز بين العالم الداخلي والعالم الخارجي ، العائق في طريق المعركة ، الحاجز بين الفقراء الجائعين والسادة ، النافذة المطلة على عالم الحرية والواقع •

الأهرام (٢) : الاستعباد ، السخرة •

السور (٩):التقاليد المحافظة، العائق في سبيل الحرية ، المؤسسة التي تصون الفساد الخلقي أو الأعمال السيئة ، العائق أمام تطلع الانسان ومخيلته وأمله ، العائق الذي يتجاوزه الحلم ، القيود التي تكبل الوطن التعس •

الطريق (٥) : الكفاح الشعبي من أجل الحرية .

الطبول (١) : الأحياء الأموات •

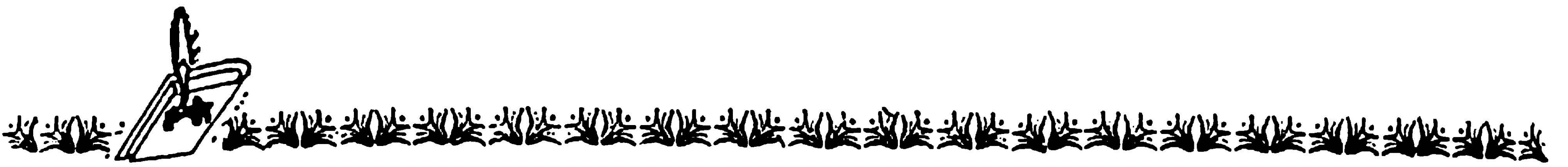
القبور (٢) : الأحياء الأموات •

البرج (١) : البرج المائل ، تغير القوة •

العمة الخضراء (١) : الدين المهترىء •

الأباريق المهشمة (٣) : التقاليد المهدمة ، الأباريق القبيحة • الأحياء الأموات المرتبطون بالماضي •

القبة (٢) : القصر ، المعبد •



ان مجرد الاحصاء يولد في أنفسنا الشعور بأن الانسان هو في قلب الفعالية الشعرية ، فقد رأينا أن تكرار الرموز الانسانية يبلغ الرقم ١٠ ، وتكرار الأدوات التي يستخدمها الانسان يصل الى ٢٩ وتكرار الرموز اللاحية المرتبطة بالانسان(٩) وعليه فان الزمر الثلاث مجتمعة تبلغ (٥١) من عدد الرموز الكامل الذي لا يجاوز (٩٧) ، فهي والأمر كذلك تزيد على نصف عدد الرموز ·

واذا ما أخذنا في الحسبان غزارة الألفاظ الأكثر استعمالا في هذه المادة المحللة وهي : الدم (١٧) ، الرقيق (١٣) ، الباب(١٠) ، الجدار(٩) الأموات (٩) ، التافهون (٨) ، الضياء (٧) ، فاننا نستنبط النتائج الهامة التالية :

١ ـ هذه الغزارة تقوي نتيجة الاحصاء المنوه عنها قبل حين ، فما هو في قلب التجربة الشعرية انما هو الانسان ·

٢ ـ وهذا الانسان يعذبه ظلم شنيع ،ويعيش في عالم مغلق تحيط به العوائق ، ويرتع فيه رجال مشوهون عاجزون عن الكفاح ، ولكن شعاعاً من أمل يرعش في هذا العالم ، فالعبيد أنفسهم يتشوقون الى الخلاص عن طريق الثورة ·

والشيء الذي اتخذ رمزاً يحتمل قليلا أوكثيراً تأويلات شتى ، وهذا الطابع يقوم على مجموع معانيه ، وهكذا فان الرقيق ليس فقط رمز الفقراء الجائعين ، وانما هو أيضاً رمز التشوق الى الثورة وربما كان رمز الأحياء الأموات ، والشعراء غير الملتزمين ·

ولكن هذا الشيء المختار يوحي ، تبعاً لسياقه اللغوي ، بواحد أو آخر من معانيه الممكنة أو السائدة · وعلى القارىء أن يدرك المقصود من استخدام الرمز ·

وما عسانا نقول عن مصدر هذه الرموز الفنية ؟ ان الرمز قد يقتبس من اللغة الشعبية (صياد الذباب) أو من ثقافة أجنبية من مثل (الابريق المهشم) الذي يذكرنا بفاليري VALERY: .

ومحاكاة العبارات الجاهزة الواسعة الانتشار ان هي الا احدى الطرائق الرمزية التي استخدمها البياتي ، فاذا ما كانت اللغة الدارجة تستخدم استخداماً واسعاً تعبير « أبناء الحياة » فلِم لايخترع الشاعر تعبير « أبناء الليل » ·

وهذا الاختراع يبدو بجلاء في هيئة تجديد للرموز القديمة ، فاذا ما كان تعبير «كبش الفداء» يرمز في نطاق الفكرة الدينية الى الرحمة الالهية ، فقد استخدم تحت ريشة شاعرنا رمزا لفرائس الجور ·

وهذا الطابع الغريب يميز استخدام لفظ « الكلب » لتأدية معنى المخبر السري ، أو نصير الأعداء · والرمز قد يكون محض اصطلاح ومثاله « العيون الخضر » في معنى الدليل و « الذئب » في معنى الصهاينة · وبطبيعة الحال ، ان الذاتية التأثرية هي من أسس الابتكار في مثل هذه الرموز·

ومهما يكن فان هذا المذهب الرمزي ليس سوى وسيلة لقول الحقيقة ، وجمالية تقتضيها المعركة ، وطريقة ابداعية للوصول الى الخلاص ، أهذه كتابة واقعية ؟ نعم ، ولكنها لا تحيد عن عالم المخيلة · وباختصار ، انها كتابة لا تمنع الشاعر من استيحاء المادي المحسوس ، ومن أن يصون في تحليقه صلته بالأرض ·

١٧ ـ المعجم القابل لاشعار القارىء بالنص وكانه كفاح ثوري سياسي ـ اجتماعي :

بمعجم الكفاح الثوري هذا نريد مجموعة الألفاظ lexie التي تستطيع وظيفتها الدلالة فردياً أو جماعياً على طبقة اجتماعية وصفت في نصنا المحلل ، وهي في صراع سياسي أو اقتصادي أو اجتماعي مع طبقة أخرى أكانت من أبناء الوطن أم من الأغراب ·

ولدراسة هذا المعجم ، انشأنا قائمة تتضمن المفهومات ـ المفاتيح أو الكلمات ـ المفاتيح المفيدة فيما يبدو لنا في بحثنا · وقد أنشئت هذه القائمة بدءاً من احصاء استقصائي لألفاظ الشاعر الدالة بذاتها على معنى Monèmes pleins من مثل (الأسماء والصفات والأفعال ···) ·

ومن البدهي أن تقديرنا ذاتي تأثري ، فقد تأثرنا ، في انشائنا هذه القائمة ، بقراءتنا للصحف والمناشير من جهة ، وبما بعثته قصائد البياتي فينا من حدس من جهة أخرى ·



ولا يتسع المقام لعرض ثبت بالألفاظ التي تكون هذا المعجم، فيكفينا أن نلاحظ أن هذه الألفاظ لا تبدو على درجة واحدة من حيث نقل الفكرة التي تشغلنا ، ألا وهي فكرة الكفاح الثوري السياسي او الاجتماعي • وبعض منها مثل : قصر ، كوخ ، قلعة ، سجن ، رفاق ، أعداء ، فلاح ، عمدة ، عبد، حر ••• تنقل فكرة الكفاح بتضادها الذي يضع الانسان في وجه الانسان ، ولكنها قد تبدو في مقولات لا علاقة لها بهذه الفكرة :

يا طالما غنيت في حبها
وكنت ــ في حبي لها ــ عبدها(١٥)
كم تمنيت ــ يا أنا ــ
نبتت في أجنحة
فتعودين حرة
للمراعي مسبحة(١٦)

ولنقل بالحري ان جرد القصائد التي تعالج موضوعات أخرى غير فكرة الكفاح يسمح لنا بجمع اضمامة من المقولات غير الثورية ، ولكن جزءاً منها يتصل بفكرة الكفاح الشعبي • فبعض التعبيرات من مثل « ظلال تائهة » التي تدل على العشاق النجلاء، وبعض الألفاظ من مثل « دموع » ، « مجازر » ، « ضياع » ، « ضياء » ، « خبز » ، « حقد » ، «سم» « أغلال » ، « أسوار » التي تكون جزءاً من ثبتنا تظهر في مقولات غير ثورية •

في ضميري مذابح
أينها منك مذبحة (١٧)
يا ضياعي أنا هنا
حجر مل مطرحه(١٨)
حتى اذا ما الأمس ولى مضى الـ
ساقي ، وخلى في فمي قيدها(١٩)

واستخدام هذه الألفاظ التي تتصل بالكفاح السياسي ــ الاجتماعي لمعالجة موضوعات مختلفة غير ثورية ، من مثل موضوع الحب ، يدل على أن الفكرة التي تشغلنا كادت تجتاح ذهن شاعرنا •

وعلى النقيض من ذلك ، اننا نقع على مقولات ثورية نشاهد فيها ألفاظاً تخص حقولا معنوية أخرى كالنبات وعناصر الطبيعة •• ولكنها تنبض في السياق بشعاع سياسي ــ اجتماعي •

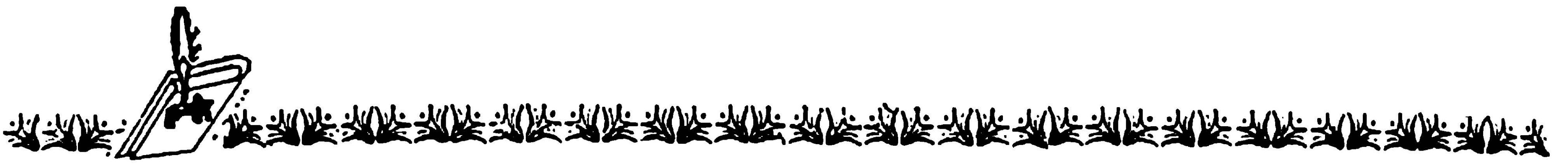
والتسميات المشتملة على سمة ترجع مباشرة الى الاقتصاد من مثل : غني ، فقير ، تجارة ، أجساد مباعة ، صدقة ، دولار .. تكون جزءاً محدوداً نسبياً.

ومجرد نظرة الى الألفاظ المرتبطة مباشرة بفكرة الكفاح السياسي ، والتي تتراوح غزارتها بين (٤) و (١٤) يسمح لنا بأن نشاهد أن معنى الحرية كان في مركز الفعالية الشعرية ، ويوحيه مفهومان : « الحبس » و « الاستعباد » •

والمفهوم الأول يمثله (سجن ٨ ــ سجون ١ ــ سجين ٥ = ١٤) • والمفهوم الثاني يمثله (قيد ١ ــ أغلال ٥ = ٦) و (رقيق ٧) • ومن الممكن الوصول الى هذه الحرية بالثورة وهذا مفهوم تمثله الألفاظ (ثورة ٣ ــ ثوري ٨ = ١١) • واستخدام لفظ « دم » (١١) يلحق بهذه الثورة مفهوم العنف • والتعاضد عنصر أساسي لا نجاح هذا الكفاح ، والمناضلون ليسوا سوى « رفاق » (١١) كثير منهم من الزنوج السود • وعليه ، فالتعبير «الرفاق السود» يدخل مفهوم العرقية الذي لا ندحة للثوريين عن المناضلة ضده ، وهذه الثورة لا بد لها من التوجه ضد « الطغاة » (٦) بأجمعهم • فالتعبيران « طغاة العصور » و « الطاغية الجديد » يعبران كل التعبير عن المدى الانساني والعالمي لهذا الكفاح ، ولا بد للمناضلين من رفض كل نوع من أنواع الطغيان وفي أية لحظة من لحظات التاريخ •

وهذا الكفاح لا يقصد الى تحرير « العبيد » (٧) فقط ، بل الى « الدفاع عن المستقبل المأمول » و « الحضارة » • ومن أهدافه اعادة الأحرار المنفيين أي « اللاجئين » من المنافي والسجون الى أوطانهم • وهذا هو المعنى الحقيقي الذي يأخذه لفظ « العائدون » (٥) في السياق •

وعلى الصعيد الاجتماعي ، ان التضاد «سيد» (٩) = « عمال » (٦) يقوم بدور واضح المعالم ، فالشاعر يهتم اهتماماً خاصاً بحياة هؤلاء البؤساء المستغلين الذين يبدون في عينيه « رقيقاً » (٧) ، ينوؤون تحت ثقل « حياة قاسية » ، « حياة ذليلة» ، « حياة رتيبة » ، الحياة نفسها(٤) ، حياة «المتسولين» (٧) ، حياة « اللصوص » (٢) الذين يدفعهم العوز الى السرقة ، فهم « سراق جائعون » (٢) لا يجدون لقمة العيش(٩) • وهذه السرقة المادية مشروعة شرعية السرقة الثقافية ، ولذا فان الشاعر يستخدم



تعبير « سارق النار » مرة واحدة في المتن ويتخذه عنواناً لقصيدة مرة أخرى ·

وموقف الشاعر ازاء حياة المدن والقرى جلي كل الجلاء « فالقرية »(١٠) تستأثر بانتباهه أكثر من « المدينة »(٣) · واذا ما عرض الى المدينة فانه لا يبرز سوى حياة الدعارة في « الملاهي »(٤) وحياة « المومسات »(٣) اللائي ينتظرن على الرصيف(١) ، لبيع لحمهن بسبب البؤس ·

وصورة « الصحراء »(٥) تعكس فكرة الوجود في ذهن مؤلفنا · فلفظ « الصحراء » مستخدم أكثر الوقت في سياق ايحائي · انها الصحراء « الخاوية»، « الوعرة » انها « صحراء الأرق » و « الجليد » و « العدم » · وبما أن هذا اللفظ الأخير تقويه الألفاظ (ضجر)(٣) و « ضجَر » (٥) ، و « وحشة »(٤)، فانه يوحي بالعالم الوجودي الذي تتغذى منه فكرة مؤلفنا ·

وهذا الوجود تسيطر عليه قبل كل شيء فكرة الموت التي تبرزها الألفاظ التالية : « أموات » (١٥) ، « تموت » (١٠) ، « مات »(٩) و «قبور» (٥) · ولا يوجد في قلب هذا الوجود الموصوف على هذا النحو سوى « الخوف » (٤) ، و (الألم)(٦)، و « البكاء »(٤) ، و « الحزن » · وبايجاز اننا أمام صورة سوداء للوجود · ولكن الشاعر لا يفقد قبساً من أمل ، ففكرة اليقظة التي يعبر عنها الفعل « تيقظ » (٤) لا تغادر ذهنه ، ولذا فان عصرنا الحديث يبدو له « العصر الذهبي » ، « عصر الحقول » ، وعصر « العمال » و « المعامل » ·

واذا ما أخذنا بالحسبان بنية التعبيرات ،فاننا نلاحظ أن الصفات في هذه البنيات تهب الألفاظ المتصلة بحقول معنوية أخرى قيماً جديدة ، تحكم صلتها بفكرة الكفاح السياسي أو الاجتماعي · فاللفظ « قرية » ، على سبيل المثال ، يخص عادة حقل المسكن ، ولكنه يأخذ في التعبير (قرانا الخاوية) قيمة سياسية أو اجتماعية ، لأنه متصل بالصفة « خاوي » ، وضمير الجمع « أنا » العائد الى العمال الثوريين يوضح هذه القيمة توضيحاً أكبر ·

ومن هذا الوادي · « بيوت البيض البرابرة» و « الثور الجريح » و « الحياة الذليلة » و « الطريق المصبوغ بالدم » ·

وفي مثل هذه التعبيرات ان الأدوات تؤدي دوراً هاماً ، وقد أفاد مؤلفنا من ثلاث منها افادة كبيرة وهي « لا » و « من » و « في » ·

فالأداة « لا » المعبرة عن المنفي ، تهب التعبير أحياناً قيمة اجتماعية أو سياسية ، فبفضلها يأخذ اللفظان « مسافر » و « حقائب » قيمة جديدة في التعبير « مسافر بلا حقائب » · وكثير من أمثلة هذا النوع تلفت انتباهنا ، فالتعبير « بلا مأوى » يوحي بمعنى ثان وهو « الفقر » ، ويرتبط بالتالي بفكرة الكفاح الاجتماعي ، والتعبير « بلا رأس » قد يوحي بمعنى الاستشهاد ، فيربط بفكرة الكفاح السياسي ، بل الثوري ·

والأداة (من) التي تقوم بوظيفة عنصر وسيط يربط لفظين انما هي التي تضفي الطابع السياسي أو الاجتماعي على التعبير ، فلفظ « جيل » مثلا لا يدخل بالضرورة في الحقل المعنوي لكفاح اجتماعي ، ولكنه يدخل في هذا الحقل بسبب ارتباطه بآخر بوساطة الأداة (من) في التعبير « أجيال من البؤساء » ·

واذا ما كانت الأداة « من » في اللغة الفرنسية تدخل التعبير الذي تظهر فيه في مايسمى بالشكل الاضافي ، فان اللغة العربية تلجأ الى طريقة أخرى لادراك الهدف نفسه،ونريد بذلك تلاصق الألفاظ: فتعبير « صحارى العدم » لا يشتمل على « من » ، ولكن الكسرة أي الصائت [أ] الذي يغلق اللفظ الثاني هي علامة الاضافة · واذا ما فضل شاعرنا هذه الطريقة الأخيرة على الأولى فما ذلك الا لأنها تجعل المعنى عاماً كلياً خلافاً للطريقة الأولى ،وهذا ما يدل على أن الشاعر كان حساساً ازاء التجربة المعبر عنها ، يتملكه زخمها كل التملك · وكثير من الأمثلة المستقاة من نصنا مبني تبعاً لهذه الطريقة من مثل : « تجارة القول والرقيق » ·

والأداة الوظيفية « في » قد تقوم بالدور نفسه فتدخل تعبيراً خلواً من الألفاظ الثورية في ميدان الكفاح الاجتماعي ـ السياسي · وقد تظهر هذه الأداة في مقولة قائمة على التضاد لعقد الصلة بين تعبيرين متضادين ، أحدهما يتصل بالحياة وثانيهما بالموت · ومثال ذلك :

يا رفاقي ، والنجوم
وطنين النحل في مقبرة القرية ، غنوا !(٢٠)



فظهور الأداة في هذه المقولة يجعلنا نفهم أن النحل يتعقب الموتى من الفلاحين في الحقل المقدس الذي قد يكون الحقل الذي يعملون فيه •

وعلى صعيد المقولة الكبرى ، من الممكن القيام بتحليل توزيعي وتحليل عميق على حد سواء • وهذا مشروع للعمل ندخره للمستقبل • وأما في الوقت الحاضر فانا نقنع بتقديم بعض الملاحظات:

ان استخدام الزمن الحاضر أغزر جداً من استخدام الماضي أو المستقبل في مقولات الكفاح هذه ، وهذا ما يؤكد لنا أن الشاعر كان يجنح في معالجته قضية الثورة الاجتماعية ـ السياسية الى وصف حقيقة واقعية في طريق التغيير ، يرافقها قبس من أمل يتطلع الى مستقبل أفضل(٢١) •

وهنالك مقولات لا تدين بطابعها الثوري لألفاظها ، وهي مقولات تخفي جزيئاً معنوياً Sème يدخل في فكرة الكفاح الثوري ، في حين أن اللفظ الدال على هذا الجزيء غير مستخدم فيها•

وقد أفاد الشاعر من كثير من الطرائق لادخال هذه المقولات في ميدان الكفاح ، وهنا لا بد لنا من أن نلاحظ :

ـ **أهمية السياق العام** • فمقولة لا تتصل عناصرها أي اتصال بفكرة الكفاح الثوري الاجتماعي أو السياسي قد تدخل فيها بفضل السياق العام الذي تظهر فيه هذه المقولة •

وهنالك في قلل من الفخار أزهار تموت(٢٢)

ومقولة تصويرية للغاية ، ليس فيها ألفاظ تتصل اتصالا مباشراً بمفهوم الثورة ، لا تأخذ أبعادها الحقيقية الا بمساعدة هذا السياق ، فالصراع العميق بين أريد ولا أريد الذي تنبض به بنية المقولتين الفعليتين :

هنا كفرت بالسواقي الورود

وعاشت على ذكريات الغدير(٢٣)

هذا الصراع لا يأخذ قيمته الحقيقية الا بفضل السياق العام الذي تبدو فيه هاتان المقولتان ، ان هذا السياق هو الذي يوحي الينا أن الورود تجسد العمال البؤساء الذين ينتظرون الخير راجين ، العمال الذين يكن لهم الشاعر الاحترام والحب •

ـ **أهمية المورفيم** : فاذا ماكانت الأداة الوظيفية تدخل تعبيراً ما في نطاق الكفاح الثوري ، كما رأينا فيما قبل(٢٤) ، فانها تقوم أحياناً بالدور نفسه مدخلة في هذا الكفاح مقولة فعلية • ففي المثالين التاليين :

بشر ينام مع الدواب السائبات على سواء(٢٥)

بشراً يعيش مع الشياه ، مع الشياء(٢٦)

لدينا مقولة خالية من اللفظ المتصل اتصالا مباشراً بمفوم الثورة ، ولكن الأداة الوظيفية monème fonctionnel « مع » التي تربط هنا التكملة extension بالأساس الفعلي prédical verbal تدخل هذه المقولة في حقل الكفاح السياسي ـ الاجتماعي •

والأداة الوظيفية « على » تقوم بدور «من» نفسه ، ولكنها تكون جزءاً (٢٧) لا يتجزأ من العنصر الأساسي في مقولة اسمية يمثلها المثال التالي :

وعلى أبيه الابن(٢٨)

ـ **أهمية العنصر الأساسي في مقولة خالية من اللفظ الثوري** : فهذا العنصر قد يكفي بايحائه لادخال هذه المقولة في ميدان الكفاح الثوري • ففي المقولة :

والعصافير الى سروتنا ما زالت تجن(٢٩) •

المتحدثون sujet par Cants انما هم الفلاحون المسجونون ، وعليه فان العماد الفعلي « تحن » الذي يوحي بمعنى آخر هو جفاف هذه الشجرة ، يوحي بالتالي بفكرة الهجر هجر الحدائق بسبب حبس هؤلاء الفلاحين •

وفي المقولة :

(يافا) نعود غداً اليك مع الحصاد

ومع السنونو والربيع(٣٠)

ان العماد الفعلي (**نعود**) يعبر ضمناً عن نصر سياسي ، ثوري ، لأن المتحدثين في هذه المقولة انما هم اللاجئون المناضلون •

وفي المقولة :

لا شيء يذكر ولم تزل (يافا) وما زال الرفاق
تحت الجسور وفوق أعمدة الضياء
يتأرجحون بلا رؤوس في الهواء(٣١)



ان العنصر الأساسي « **يتأرجحون** » هو جزء في الأصل من تعبير جامد cliché : « **فوق أعواد المشانق** » يعبر عن فكرة المجرمين الذين حكم عليهم بالموت ونفذ اعدامهم . ولكن المجرمين لا شأن لهم في سياقنا ، فالتعبير : « **لأعمدة الضياء** » يشي بأن العنصر الأساسي « يتأرجحون » يوحي هنا بالاستشهاد ، فالذين أعدموا انما هم مناضلون ثوريون .

ـ **أهمية الصورة** : فالصورة السياسية تؤدي أحيانا دور عنصرمحرك يدخل مقولةخالية من اللفظ الثوري في ميدان الكفاح . ففي المقولة التي تلي :

وأنا وأنت وهؤلاء
كالعنزة الجرباء أفردها القطيع
لا نستطيع ...(٣٢)

تجسد العنزة البائسة جميع البائسين الذين لفظهم مجتمع لا رحمة فيه ولا عدالة .

وفي مقولة تصور حياة اللاجئين ، نصغي الى هذه الأنشودة الغنائية المؤثرة :

كفراغ أيام الجنود العائدين من القتال
وكوحشة المصدور في ليل السعال
كانت أغانينا ، وكنا هائمين بلا ظلال(٣٣) .

ان الصور العسكرية تصور مثل صورة المرض دراما المتحدثين : أي اللاجئين ، والصورة المقلوبة التي يغدو فيها المشبه مشبهاً به تزيد من حدة هذه الدراما :

والذكريات الفجة الشوهاء تعبر ، والخيام
والريح والغد والظلام
كوجوهنا غبّ الرحيل(٣٤)

ـ **أهمية السخرية** : فالسخرية التي تقوم جوهريا على نفي ما يوجد في الخطاب اللغوي dis - cours قد تستخدم وسيلة لادخال مقولة خالية من اللفظ الثوري في ميدان الكفاح السياسي ـ الاجتماعي . فعندما يتحدث فلاح سجين ويخاطب رفاق الطريق كما يلي :

لم يزل عالمنا يحفل بالخير، وبالحب العميق(٣٥)

فانه يصف ساخراً هذا العالم بصفات حسنة : أما الحقيقة التي يؤمن بها فهي كامنة في الوجه الآخر لهذا العالم الموصوف .

ومعادلة قائمة على التضاد تعبر تعبيراً جيداً عن هذه الظاهرة .

واقع		لغة
↓		↓
الشر	#	الخير
الكره الشديد	#	الحب العميق

وبتعبير آخر ان السخرية انما هي الادعاء بأن المتضادين متساوون . واننا لنحس بهذا النغم الساخر أساساً في تعبيرات من مثل . « **ابن السماء** » وفي تكرارات من مثل « **الضمير ، الضمير** »(٣٦) . واشارة التعجب تضيف هنا مضموناً ساخراً الى المقولة المستترة « **لا بد من الحذر** » .

ـ **أهمية المطابقة** : فاذا ما كانت المطابقة التي تقوم جوهرياً على تلاصق الأضداد تزيد حدة الدراما الانسانية في مقولة ما من مثل :

ما زال التنابلة العبيد
يستنزفون دم المساكين ، الحزانى ، الكادحين
على وسائد من عبير(٣٧)

حيث حياة الدعارة تبدو على تضاد مع حياة الكدح والضنى ، فانها قد تستطيع في موطن آخر ادخال مقولةخالية من اللفظ الثوري أو الايديولوجي في ميدان الكفاح الاجتماعي ـ السياسي وحتى في ميدان الدراما الانسانية .

... آلاف الحريم

يولدن ثم يمتن عند الفجر الانثى ، يا حلمي الجميل(٣٨)

ومن الطبيعي في مثل هذه المقولة تعاضد الزمن مع المطابقة لتصوير دراما المرأة في المجتمع .

□ **الخاتمة :**

لا يدعي هذا البحث المقدم على هذا النحو ادراك درجة الكمال . انه مشروع لا يغادر مرحلة التحري ، ويقصد الى ايجاد طريقة للبحث العلمي تستلهم علم اللغة الحديث غايتها دراسة الشعر دراسة موضوعية لا ذاتية تاثرية . وهذا هدف بعيد المرمى، ليس من اليسير الوصول اليه ، لأن اللغة الشعرية هي جوهرياً لغة الضباب واللاتحديد والرموز والتأويلات المتعددة . ومع ذلك ، لا شيء يمنع الباحثين من المحاولة أملا في أن يجدوا بتحريهم المتجدد طريقة سهلة التناول ، تحد من نصيب التأثرية الذاتية ، وتصل بنا الى نتائج دقيقة تقارب نتائج العلم يمكن للناس جميعاً قبولها .



□ الحــواشــي :

١ ـ انظــر Greimas, Essai de sémistique, P. 10

٢ ـ هذه العنوانات الثلاثة توحي على التوالي باسطورة سيزيف ، وا سطورة بروميثوس وقصة جان دارك •

٣ ـ كان ابان الثورة الفرنسية معرضا على الارهاب ، ومؤسس عبادة الكائن الأعظـم ، ولقب بالرجـل غير القابـل للفساد ، عـاش بين (١٧٥٨ ـ ١٧٩٧) •

٤ ـ خوفو : هو فرعون مصر الذي شيد أعظم اهرامات الجيزة •

٥ ـ مـامـون MAMMON : كلمة آرامية تستخدم في الانجيـل لتشخيص الثروات المكتسبة بالحرام •

٦ ـ بروميثوس PROMETHE : اله اغريقي تروي الأساطير انه خلق الانسان من طمي الأرض ليبعث فيه الحياة وانه أنقذ البشر مـن التدمير وذلك بان نبه ابنه الى ضرورة بناء سفينة لانقاذ الفانين من السيل العرم الذي أرسله زوس الى الأرض لاغراقهم • واذ غضب زوس من هذه الحماية اخفى عنهم استخدام النار فاعطاهم بروميثوس جذوة من النار السماوية وعلمهم استخداماتها المتعددة بـل علمهم الفنون والعلوم كلها : حساب الزمن والاعداد والأبجدية وتاهيل الحيوانات والطب والصناعة المعدنية والتنبؤ اعتمادا عـلى طيران الطير واحشاء الفرائس ولهب الضحية فغدا باعث الحضارة الانسانية الأولى • واذ ادى اعطاء النار الى البشر الى حسد آلهة الأولمب وغضبها فقد ثار زوس منهم بان أرسل اليهم آفة أمتعهم مجينهـا ، امرأة سميت باندورا خلقهـا الاله بامره ، فتحت غطـاء اناء جلبته من الأولمب فخرجت كل انواع الشرور لتنقض عـلى البشر ، ولكن الأمل بقي في قعر الاناء • وتحت تاثير هذا الغضب فرض زوس على بروميثوس عقابا هائلا فربط بسلاسل من الفولاذ في قمة جبل القوقاز ، ثم القي به في الجحيـم ، ثم قيد من جديد عـلى جبل القوقاز واتى نسر ليقضم كبده التي كانت تتولد من جديد حتى قتل هرقليس ابن زوس برمية سهم هذا النسر ، وعاد بروميثوس الى الأولمب • وقد اولت الأسطورة تاويلات متعددة • منها أن بروميثوس معلم العلم والحكمة الانسانية ، ومنها أن عذابه يمثـل الحسد الذي ياكل النفس الانسانية باستمرار وان البشر مقدرون بسبب حسد الآلهة لكل أنواع الشرور •••

٧ ـ سـيزيـف SISYPHE ملك كورنث ، كان مغيفا بالوان قرنصته وقسوته ، وقد قضي عليه ، بعد موته ، بان يدحرج في الجحيم صخرة ضخمة الى قمة جبل ، فكانت لا تكف عن الهبوط ثانيـة • وفي المعاناة العملية تستخدم صخرة سيزيف رمزا للجهد المضني المتواصل وللمشاغل الأليمة التي تتعاقب باستمرار ، وللمهمة الشاقـة والهدف الذي يسعى وراءه المرء ، معتقدا بالوصول اليه ، ولكنه يقتضي منه في كل يوم جهدا جديدا •

٨ ـ دانيل مـالان (١٨٧٤ ـ ١٩٥٩) ، رجل سياسي من افريقيـا الجنوبية كان أول رئيس وزراء طبق التمييز العنصري •

٩ ـ ميرابو (١٧٤٩ ـ ١٧٩١) خطيب فرنسي بارع • كان مناصـرا الملكية دستورية ، فقام بدور مزدوج بين المجلس والملك ، وقتل متهمـا بالخيـانـة •

١٠ـ ماوماو : قبيلة من غينيا تمردت على الانكليز عامي ٥٢ و ٥٦ •

١١ـ جبهة الاستقلال في فيتنام ، كونت عام ١٩٤١ من اجتماع العزب الشيوعي الاندوشيني وعناصر قومية •

١٢ـ انظر الحاشية الخاصة بهاتين الشخصيتين •

١٣ـ مدينة بالقرب من البحر الميت ، دمرت ، حسب رواية الانجيل ، بنار سماوية بسبب انحلالها الخلقي •

١٤ـ الرقم يشير الى عدد الرموز المستخدمة ، والرقم الى جانب الرمز يشير الى تكراره •

١٥ـ طيفهـا •

١٦ـ لا اقـولهـا •

١٧ـ المصدر نفسه •

١٨ـ المصدر نفسه •

١٩ـ طيفهـا •

٢٠ـ انظر : (السجين المجهول) •

٢١ـ هذه الشية تعبر عنها طريقة أخرى •

٢٢ـ انظر (عشاق في المنفى) •

٢٣ـ انظر (المماليك) •

٢٣ـ انظر ما قبل صفحة •

٢٥ـ انظر (القرية الملعونة) •

٢٦ـ انظر المصدر نفسه •

٢٧ـ بحث في الجملة الاسمية الصغرى عالجنا فيه ست سور قرآنية قادنا الى هذا المفهوم •

٢٨ـ انظر قصيدة (اباريق مهشمة) •

٢٩ـ انظر قصيدة (السجين المجهول) •

٣٠ـ انظر قصيدة (الملجا العشرون) •

٣١ـ انظر المصدر نفسه •

٣٢ـ انظر قصيدة (عشاق في المنفى) •

٣٣ـ انظر قصيدة (الملجا العشرون) •

٣٤ـ انظر المصدر السابق •

٣٥ـ انظر قصيدة (السجين المجهول) •

٣٦ـ انظر قصيدة (الأسير) •

٣٧ـ انظر قصيدة (الحريم) •

٣٨ـ انظر المصدر نفسه •

محمد عزة دروزة
في صراع العرب والأتراك من خلال كتابه:
«نشأة الحركة العربية الحديثة»

د. منذر معاليقي

يعتبر كتاب الأستاذ محمد عزة دروزة « نشاة الحركة العربية الحديثة » نموذجاً للرد على المؤلفات الحديثة ، التي نظرت الى القومية العربية وحركتها الاستقلالية ، وكأنها ردة فعل طبيعية لظهور المجتمعات القومية الأوربية ، التي دعت اليها الطبقة البورجوازية ، في القرن الماضي • وهو ما رفضه المؤلف الذي عقد فصولا وموضوعات أكد فيها خطل مثل هذه الأقاويل ، وأثبت بقرائن تاريخية ومادية ، جذور القومية في المجتمع العربي(١) •

وأشار الى أن هذه القومية ، ليست طارئة ، أو دخيلة على العرب ، بل هي متجذرة ، في حقب التاريخ وأطواره ، تفاعلت مع مختلف البيئات والأجناس التي عرفتها مناطقها العربية • ولهذا رأينا المؤلف ، قد يفضل ، عوضاً عن كلمة «تجديد» فكرة القومية ، « الانبعاث العربي » ، الذي حدث في القرن الماضي ، متمثلا بالحركة العربية الحديثة ص١٠ • وقدم شواهد عديدة ، لفشل محاولات الملوك والقياصرة ، في تفتيت العرب وتجزئتهم • وأعطى مثالا على ذلك ، محاولة ملك الحبشة أبرهة ، في اليمن ، ضرب الكعبة ، بغية تحويل أنظار العرب ، عن هذا المقام الشريف ، الذي وحدهم وجمع شملهم ص ١١ •

وأوضح أن العرب الذين حكموا في مختلف الأجناس ، في التاريخ القديم، لم يتطبعوا بخصائص الغزاة ، ولم يمتزجوا بعاداتهم ومجتمعاتهم ، بل على العكس حافظوا على قيمهم ووحدتهم • فاليونان والرومان ، ومن ثم الفرس ، لم يغيروا في طبيعة المجتمع العربي ، ولم يقدروا على قلب الحياة العربية ، والقضاء على قيمها وأعرافها • وهذا ما تجلى في الموجات الاسلامية - العربية ، التي تمكنت في فترات وجيزة ، من أن تبدل السمات والخصائص غير العربية ، وأن تعرّب بسرعة هائلة، أهالي مصر ، مما أدى الى أن يصبح ولاء المسلم واليهودي والمسيحي ، لرابطة واحدة ، ألا وهي العروبة ، أمراً مؤكداً ، تقدم فيه على الولاء الديني • أما الدولة الأموية ، فقد تميزت بطابع قومي بحت ، تعربت فيها الدواوين والمؤسسات والعملة ، وحصرت المراكز والمناصب الرئيسة في أيدي العرب، وأطلقت اسم « الموالي » ، على غير المسلمين العرب•

واذا كان الأستاذ دروزة قد أدرك هوية هذه الأمة ، فانه أنكر مزاعم الاستعمار وحلفائه الرجعيين المتعصبين، الذين ادعوا أن سكان بلاد الشام والعراق ووادي النيل وشمال أفريقيا ، هم خليط من شعوب وأجناس مختلفة ، وأكد أن الفينيقيين والكنعانيين والآراميين والعبرانيين هم اخوان للعرب ، ومن



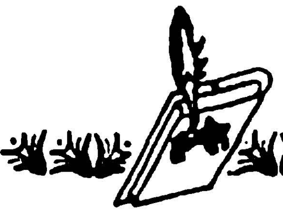
أصلهم السامي ، وأن الكثيرين منهم استعرب ، أو هم في طريق الاستعراب ، كالأكراد الذين كانوا ولا يزالون مرتبطين مع العرب بروابط وثيقة ومصالح مشتركة • وكل ذلك بغية أن يصل الى تحقيق هدفه في ضرورة قيام الكيان العربي الواحد ، الذي يضم جميع الأقطار العربية ، على مختلف أجناسها وأديانها •

تحدث المؤلف في الصفحات الأولى من كتابه المذكور ، عن الجسم الغريب الذي زرع في قلب الأمة العربية ، فلسطين ، بهدف شل قدرات الأمة وترسيخ التجزئة والانقسام ، رافضاً في الوقت نفسه ، ادعاء تواصل وارتباط ما بين اليهود الحاليين ، وما بين الدم العبراني ، الذي استوطن فلسطين في التاريخ القديم ، ومشيراً الى أن كتلا كبيرة من الجنس الآري ، في مختلف بقاع الأرض ، اتخذت اليهودية ديناً ، من دون تأثر بالدم العبراني المذكور • شأنها في ذلك شأن بقية الأديان الكبرى ، التي تجمع حولها أمماً مختلفة • وانتقد أخيراً بشدة ، زعم الاسرائيليين الذين يدعون ، أنه ورد في سفر التكوين – أول اسفار في العهد القديم – وعود ربانية ، بجعل أرض كنعان ارثاً أبدياً لليهود ولنسلهم • والأستاذ دروزة ، وهو يعرض مسلكية الاسرائيليين ، منذ القرن الثاني عشر قبل الميلاد ، وما عرف عنهم من مظاهر القسوة والغلظة والعدوان والانحراف عن الأعمال الدينية الصحيحة ، ينتقد ممارسات بعض العرب الذين ينظرون بحقد وكراهية الى اليهود كجنس أدنى ، على الرغم من معرفتنا انه ناتج عن عدوان اليهود والصهاينة على فلسطين ، معتبراً ذلك خروجاً على المعاني الانسانية التي تجلت عند العرب •

☐ القومية العربية والاسلام :

أما في موضوع القومية العربية والاسلام ، فاننا نرى المؤلف يورد طروح مثقفي العرب المختلفة • ويعترف بالغموض الذي لحق بمبادىء الحركة العربية ، بالنظر الى طبيعة المرحلة التاريخية القاصرة عن فهم الظواهر العلمية فهماً دقيقاً ، والتي لم تكن الفكرة القومية آنذاك ، واضحة الأسس والأهداف • ولهذا خالط منطلقاتها اضطراب ، وشاب مرتكزاتها الفكرية والمبدئية غموض • فاختلطت فكرة القومية بفكرتي الاسلام والشرقية • وأصبح التمييز ما بين هذه التسميات صعباً • لكن المؤلف حسم الجدل واتخذ موقفاً معتدلا • فهو من جهة أيد عروبة الاسلام ، معتبراً أن الاسلام والعروبة متلازمان ، ومن جهة أخرى ، شجب القومية العربية المجردة من السمة الاسلامية (ص ٤١) • وكان موقفه هذا متوافقاً مع معظم أعلام النهضة العربية الحديثة ، الذين أضحت العروبة عندهم ، الحقيقة القومية المطلقة للأمة العربية ، والاسلام عقيدتها الكونية المثلى ، على أساس أن لا عروبة من دون اسلام ، ولا اسلام من دون عروبة ، وان لا حياة ولا وجود لأحدهما دون الآخر(٢) اعتماداً على قول الرسول ﷺ : « اذا ذل العرب ذل الاسلام »(٣) • وقد أبان التاريخ صدق هذه المقولة وأثبت ان الاسلام ، عاش في عز ورخاء ، يوم كان العرب على رأس السلطة ، وانه ضعف ودخله الوهن والانقسام ، يوم تسلمت القيادة فيه ، جماعة غريبة عنه ، لا تفقه لغته ولسانه • فعلى سبيل المثال ، استطاع الأتراك في بداية حكمهم ، بسبب تعربهم ومعرفتهم التامة باللغة العربية ، أن يحكموا أكبر منطقة في العالم ، لكنهم حين تنكروا للعرب والعربية ، تقلصت دولتهم ، وانهارت امبراطوريتهم •

وفي تاييده لتزاوج الاسلام بالعروبة ، انتقد دروزة الدعوة الدينية المتطرفة التي تحض على وجوب أزالة الذاتية العربية من الاسلام • ووقف ضد طروح المغالين الذين تعصبوا للدين ، وفرغوه من محتواه العربي ، اعتقاداً منهم أن العروبة قومية ، وان القومية عقيدة أرضية واقليمية محددة ، على حين ان الاسلام عقيدة سماوية وكونية مطلقة • وهذا ما تجلى عند جمال الدين الأفغاني ومحمد رشيد رضا ، اللذين كانا لفترة محددة ، الى جانب هذا الطرح ، فرفضا الشعور القومي ، وعدّاه من نتاج الأنظمة الجديدة ، ذات المفاهيم القبلية التي طمسها الاسلام ، وقاتلها الرسول ﷺ • لكنهما مالبثا



أن عدلا عن هذا الموقف في مرحلة لاحقة ، وأيدا الدعوة الى القومية العربية ، لاعتبار أن الرسول ﷺ عربي ، والقرآن قد أنزل أيضاً باللغة العربية ،وذهب الأفغاني أبعد من ذلك عندما طالب الأتراك والسلطان عبدالحميد الثاني بالتعرب ، ضناً بالامبراطورية ، وخوفاً من تحريف وتاويل القرآن والنصوص وبخاصة لأن فهم أصول القرآن ،والأحاديث ، يتطلبان معرفة جيدة باللغة العربية ، التي هي حية ومتطورة ، قد بقيت على حالها ، منذ خمسة عشر قرناً ، يقرأها ابن اليوم ويكتبها بالقدرة نفسها ، التي كان يقرأها ويكتبها ابن القرون السابقة . ولهذا استهجن كاتبنا المحاولات الآثمة التي يديرها الاستعمار وأعداء العروبة ، لنبذ اللغة الفصحى والحروف العربية ، واصطناع لهجات محلية ، بغية تكريس التجزئة والانقسام .

هذا الفهم الجيد لدور العنصر اللغوي في المفهوم القومي ، ظهر في تحديد المؤلف لخصائص القومية العربية التي قامت - حسب رأيه - وكما هو الشأن في التعريف الأوروبي لمسألة القومية ، على أساس وحدة اللغة ، والمواطن والعواطف ، والتاريخ والمصلحة (ص ٢٠) ، بغض النظر عن الجنس والعرق والدين . وهنا يأتي الحديث الشريف تزكية ، لقولنا المركز على أهمية اللغة في البناء القومي : « يا أيها الناس ، ان الرب واحد ، والأب واحد ، وليست العربية بأحدكم من أب ولا أم ، وانما هي اللسان ، فمن تكلم العربية ، فهو عربي»(٤) ونعترف بأن أعلام النهضة ومفكريها ، لم يتوصلوا الى هذه النتيجة العلمية والمنطقية ، الابعد تساؤلات عديدة منها : اذا لم يكن الدين أعظم جامعة لسكان الأقطار العربية ، فأية جامعة تقام مقامه ؟ وهذا بالفعل ما عبر عنه أنيس المقدسي عندما قال : « هناك قوة واحدة تستطيع ذلك هي اللغة » (٥) وكذلك ساطع الحصري ، فقد اعتبر أن الأمة تقوم على أساس موضوعي ، وهذا الأساس هو في نهاية الأمر ، وقبل كل شيء آخر اللغة »(٦) ويبدو الأستاذ دروزة هنا متناقضاً في أقواله من حيث أنه كرر في البداية مسألة تلازم القومية والدين ، وعندما طرح مسألة تعريف القومية ،أخرج الدين من القومية .

☐ بواعث الحركة العربية الحديثة :

ان الكتاب يدور بمعظم صفحاته ، حول الحركة العربية : انبعاثها وتطورها في مرحلة ما قبل اعلان الدستور العثماني وما بعده . ولذلك حاول المؤلف أن يسهب في الحديث عن بواعث الحركة العربية ، فتكلم عن محمد علي والمماليك ، وعن الظروف التي أحيطت بحملة نابليون ، وما أعطته من نتائج ايجابية وسلبية ، ثم عن الحركات الاصلاحية السلفية . بدءاً من الوهابية والسنوسية والمهدية ، مروراً بالعوامل النهضوية ،كالمؤسسات التعليمية والعلمية والطباعة والصحافة. ولايمكننا التحدث عن كل هذه القضايا ، بل سنكتفي بعرض موجز لأهم ما تناوله الكتاب ، على الرغم من أن الأستاذ دروزة ، يدرس هذه الجوانب من ناحية تاريخية من دون تنقيب أو تحليل لها .

تحدث عن محمد علي باشا ، وظروف ترؤسه سلطة البلاد ، وعن اهتمامه بادىء الأمر الى التخلص من المماليك(ص ٦١) والاهتمام بعمران البلاد وتقويتها ، من انشاء المطابع ، كمطبعة بولاق الشهيرة ، الى استقدام أساتذة أجانب ، لتعريف المصريين على الدراسات المدنية الحديثة ، الى المدارس العديدة ، التي نشطت حركة الوعي ،وأسهمت في يقظة الانسان ، اضافة الى البعثات العلمية التي أرسلها الى أوروبة، وقاربت الأربعمائة، ليتعلم المصريون العلوم الحديثة ، ويطلعوا على أحدث منجزات فرنسا ومبتكراتها . كل هذا وغيره كان له حسن الأثر في نمو الوعي في مصر وفي بلاد العرب ، حيث أضحى عهده مظهراً من مظاهر اليقظة القومية، والحركة العربية الحديثة(ص٦٤) كيف لا ؟ وهو الذي تحدى الدول الكبرى والسلطنة العثمانية ، وحاول اقامة أول دولة عربية حديثة ما بين مصر ، وجميع بلاد الشام (فلسطين وسورية ولبنان) تكون من القوة والمناعة ما يمكنها من مضاهاة أوروبة ، علماً وثقافة وعمراناً . وتحقيقاً لغايته هذه ، لجأ الى الدهاء السياسي والمرونة في



اتخاذالمواقف والقرارات، لعلمه أن أوروبةموحدة، تقضي عليه · وهذا ما أسر به الخديوي نفسه الى القنصل البروسي عندما قال له : « اذا اجتمعت الدول الأوربية العظمى ضدي ، فأنا أعرف انها تستطيع سحقي وتدميري ، الا أنني في هذه الحال ، سأسقط بشرف »(٧) ·

هذه البدايات العربية ، تجلت أيضاً في حركةأحمد عرابي وثورته عام ١٨٨١ التي رأى فيها المؤلف حركة وطنية شعبية ، من مظاهر النهضةوالحركة العربية لما حققته من مكاسب سياسية ، فرضت ارادة المصريين ، في صنع دستور جديد ،من قبل مجلسها المنتخب مباشرة من الشعب · واستطاعت أن تقيم دولتها – ولو لمدةمعينة – وتمارس سلطاتها الدستورية كاملة · وأن تخيف أعداء الحرية والتقدم ، من كبار رجالالاقطاع المصري ، والدول الاستعمارية ، وعلى رأسها انكلترا ، التي لم يرق لها ، انتصار ثورةعرابي ، فصممت على الوقيعة بالعرابيين(٨) ·وقد تم ذلك ، بفعل الدس والتحريض وافتعال الفتن فيايلول ١٨٨٢ حين احتلت القاهرة ، وأعادتالخديوي توفيق باشا ، بحماية حرابها الى السلطة (ص٨٩)·

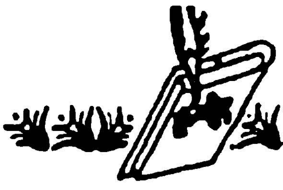
والحقيقة أن هذه الثورة الرائدة ، كانت بداية الغيث والخيرات · فقد فتحت عيون الناس على جرائم الطغمة المالية المصرية ، المتحالفة سياسياًواقتصادياً مع الاستعمار ، وأثبتت للرأي العام الوطني في مصر ، والوطن العربي ، أن تحالفالطبقات الكادحة والفئات المثقفة والجنود ، قادر على أن يحقق انتفاضات جماهيرية مسلحة ·فالثورات المتلاحقة من ثورة ١٩١٩ بقيادة سعد زغلول ، الى ثورة ١٩٥٢ المظفرة بقيادة جمالعبدالناصر ، كانت امتداداً لثورة عرابي « الأم » التي أججت الشعور الوطني المصري، ضد الاستعمارالانكليزي ، وتمكنت في النهاية من الغاء الملكية واقامة الجمهورية ·

□ الحركة العربية قبل الدستور العثماني :

بدأت الحركة العربية ، في هذه المرحلة (توحيد قدرات الأمة وجمع شملها) استعداداً لقلب الأوضاع السيئة ، التي سادت مختلف جوانبالحياةمنخلال الأخذ بوسائل المعرفة، من مدارسوصحافة، وسائر منجزات النهضة ·· ولهذا راح المفكرونالعرب ، ممن تزودوا بالمعرفة والوعي ، وتفهموا أزمات مجتمعاتهم يفكرون في الوسائل الفعالة التيتستطيع وبسرعة، نقل أفكارهم ونشرها بينالناس، للاصلاح والتغيير ، فكانت الجمعيات ، على مختلفاتجاهاتها وأنواعها،العلميةمنها والأدبيةوالسياسية، التي استطاعت أن تقوم بدورها ، في انهاض الشعوب العربية ، من ظلام الجهل ، الى روح التمرد والثورة ، على مفاسد السياسة الجائرة · ومن هنانقدر جيداً ، التفاتة الأستاذ دروزة في دراسته المفيدة الى موضوعة الجمعيات ، التي أدت دورهافيايقاظ الوعي القومي ونشر روح التمرد فيالنهاية، ضد السياسة العثمانية ، والوجود الاستعماري فيالمنطقة · وهو ما سنشير اليه في الصفحات الأخيرة من مقالنا ·

تحدث محمد عزة دروزة ، في البداية ، عن جمعية الآداب والعلوم التي أنشأها عام ١٨٤٧ في بيروت ، بعض الأميركيين والعرب من أعلامالنهضة، ثم انتقل واستفاض في حديثه عن الجمعيةالسورية، وبخاصة بعد أن دخلها المسلمون عام ١٨٦٨ ،فبيّندور أعضائها في تحريك شعور العرب القومي ،الذي بعثه من جديد ابراهيم اليازجي ، في قصيدتهالميمية المشهورة التي القيت في أحد اجتماعات الجمعية ، والتي نالت ولا تزال شهرة عظيمة ،علىالرغم من عدم تدوينها ، خوفاً من أن يتهم صاحبها بالخيانة · وفيها :

سلام أيها العرب الكرام — وجاء ربوع قطركم الغمام
وما العرب الكرام سوى نصال — لها في أجفن العليا مقام
لعمرك نحن مصدر كل فضل — وعن آثارنا أخذ الأنام
ونحن أولو المآثر من قديم — وان جهلت مآثرنا اللئام (ص ٩٢)



وابراهيم نفسه ينتهز فرصة اجتماع سري للجمعية ليلقي خطبته العربية ، التي بوأته سدة ريادة الداعين الى الحركة العربية ، والتي هاجم فيها الأتراك ، وندد بظلمهم ، وذكر بالتاريخ العربي المجيد :

تنبهوا واستفيقوا أيها العرب	فقد طمى الخطب حتى غاصت الركب ٠٠
بالله يا قومنا هبوا لشانكم	فكم تناديكم الأسفار والخطب
ألستم من سطوا في الأرض واقتحموا	شرقاً وغرباً وعزّوا أينما ذهبوا(٩)

وحديث دروزة عن الجمعية السرية لعام ١٨٧٥ ، التي يعزى انشاؤها الى بعض الطلاب العرب في الكلية الأميركية السورية (الجامعة الأميركية اليوم) ، دليل تركيزه على أهم بواعث الحركة العربية ٠ ان أعضاء هذه الجمعية الذين انتشروا في بيروت وطرابلس وصيدا ودمشق ، قد اتبعوا سياسة ذكية في تعاملهم مع السلطات التركية ، فأنهكوها بخطط كتابة المنشورات الطيارة ، التي كانت تلصق على جدران الشوارع في أوقات محددة، تندد بسياسة الأتراك الغاشمة ٠ ومما جاء في أحد بياناتها التي نعدها برنامج عمل للحركة العربية التي غذّتها مواقف حزب « تركيا الفتاة » الاستبدادية :

١ ـ منح سوريا ولبنان الاستقلال ٠

٢ ـ الاعتراف باللغة العربية لغة رسمية في المناطق التي تقطنها أغلبية عربية ٠

٣ ـ رفع الرقابة والقيود التي تحد من حرية الرأي والاجتماع والنشر ٠

٤ ـ استخدام القوات المجندة من أصل البلاد(١٠)

وبفضل مثل هذه الجمعيات تبلورت المفاهيم القومية ، وأضحت المنطقة تمور بنشاطات أدبية وسياسية ، تطالب باللامركزية والاستقلال عن الأتراك ٠ وأصبح عنصر المفاجأة بالنسبة للانسان العربي شيئاً عادياً ، حيث بات يترقب انبلاج حياة جديدة ، تعيد اليه مجده وعزته ٠ وهذا ما عبر عنه دي ديفوار الرحالة الفرنسي ، أثناء زيارته للبلاد العربية في سبعينيات القرن التاسع عشر ، حيث رأى بوضوح علائم الامتعاض من الأتراك ، ورغبة التخلص من حكمهم المقوت ٠ فكتب يقول : « لقد قابلت في كل مكان ، ذلك الاحساس الواحد الدائم المشترك : كراهية الأتراك »(١١) هذا الشعور العارم ببغض الأتراك وحكمهم ، نفثته حركة «تركيا الفتاة» باطاحتها بالسلطان ، وبادعائها انها ستحقق العدالة والمساواة بين جميع الأقوام ٠

☐ الحركة العربية بعد اعلان الدستور العثماني سنة ١٩٠٨ :

لقد بيّن الأستاذ دروزة موقف العرب من اعلان دستور ١٩٠٨ فسجل ابتهاجهم وأملهم بانبثاق عهد جديد ٠ وأكثر من الحديث عن القصائد المدحية التي أشادت بالجيش التركي وبحزب تركيا الفتاة الذي أنشيء سنة ١٨٩٤ ودعي فيما بعد بجمعية الاتحاد والترقي ، التي ضمت عدداً من كبار ضباط العرب ومثقفيهم أمثال عبدالرحمن الكواكبي وأديب اسحق وشبلي شميل ٠ واستطاعت الجمعية في تموز ١٩٠٨ بقيادة نيازي وجمال باشا ومصطفى كمال (أتاتورك) فيما بعد أن ترغم السلطان عبدالحميد على أن يعيد دستور مدحت باشا لعام ١٨٧٦ من جديد ٠ ويدعو الى تحديد موعد لانتخاب مجلس المبعوثين بعد أن أطلق سراح جميع المعتقلين السياسيين ٠ وكان لاعلان الدستور، وقع قوي لدى مختلف الشعوب والأمم التي ابتهجت بهذا العيد ، وأقامت الزينات والحفلات التي ألقى الشعراء فيها القصائد(١٢)، فتعانق المسلم والمسيحي واليهودي وأقاموا لبعضهم البعض المآدب والولائم ،



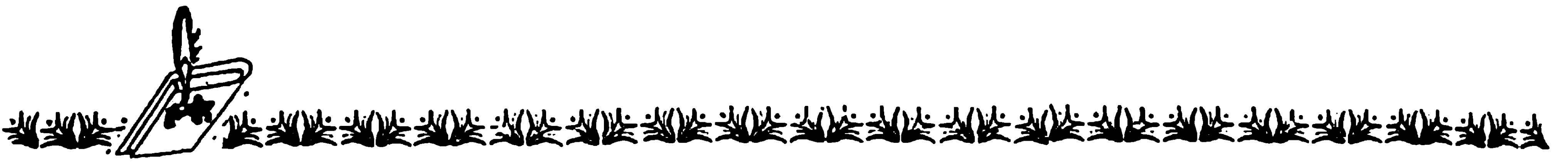
وتفجرت شعارات التآخي واذا بالعرب يصرّحون :« نحن الآن اخوة ، ونستطيع العيش معاً بسلام ٠ نحن الآن جميعاً مواطنون عثمانيون فلتحيا الحرية، وليحيا الجيش ، وليحيا السلطان »(١٣) لكن مظاهر الابتهاج لم تدم طويلا ، اذ افتعلت القوى المعارضة للدستور ـ الفئات الرجعية وبعض رجال الدين ـ المؤيدة طبعاً من السلطان ، أحداثاً وفتناً ، بحجة أن الدستور يشكل عدواناً على مقام الخلافة العظمى، وأعلنت أن خليفة المسلمين قبـل بالدستور تحت الضغط والاكراه ٠ وان الواجب الديني يقضـي بالغائه واعلان الشريعة المحمدية بدلا عنه ٠حيال هذا الوضع المتفجر ، تحركت مجموعات من قوى الجيش المرابطة من مقدونية وأخمدت الحركة المضادة وطاردت مثيري الفتنة ٠ وقرر مجلس الأمة فيما بعد خلع السلطان عبدالحميد سنة ١٩٠٩ ونفيه مع بعض حريمه وحاشية صغيرة معه ، الى سالونيكا ، وتولية أخيه محمد رشاد ، المعروف بمحمد الخامس، الذي لكبر سنه ولضعفه العام ، أتاح لجمعية الاتحاد والترقي ، السيطرة المطلقة علـى مقاليد البلاد ،فأقامت حكماً استبدادياً لا يقل طغياناً عن استبداد عبدالحميد ٠ وليس هذا فحسب ، بل تميز أيضاً بسياسة عنصرية عرقية بعيدة عن شعارات الثورة الفرنسية التي رفعها دعاتها طيلة السنوات المنصرمة الأخيرة ٠

لقد أبان الأستاذ دروزة في موضوع « الاستعلاء التركي العنصري والتشـارد العربي التركي » (ص ٢٩٥) عن وسائل عديدة ، اقترفتها سياسة تركيا الفتاة : من تعليم التركية لأبناء العربية ، وتسويد العنصر التركي في مناصب الدولة ومؤسساتها ، الى الغاء الحروف العربيـة وتتريك الدين الاسلامي ٠ مما أدى الى نشوء الفكرة العربية والى نمو النزعة الاستقلالية ٠ والحقيقة ، فان سياسة تركيا الفتاة العنصرية لعبت دوراً كبيراً في تنوير العرب وفي خلق حركتهم العربية الحديثة ٠ وبخاصة عندما حاول الاتحاديون تتريك الامبراطورية وعثمنة الحضارة والتراث العربيين ٠ واعلنوا على لسان أحد غلاتهم، بضرورة صبغ الحياة العامة بالتركية:« علينـا أن نعمد الى الجيش والأسطول والعلـوم والاداب والشرائع والقوانين وكل شيء فنصبغه بالصبغة التركية المحضة » ،(١٤)وذهبوا أبعد مـن ذلك عندما أوردت احدى صحف اسطنبول مقالا لأحد رجالات الاتحاد والترقي ، استعلى فيه على العرب وقال : « ان الأمة التركية كانت وستظل هي الأمة الحاكمة وان لها الحق في التمتع بحقوق وامتيازات أكسبها اياها حق الفتح ، وانه ليس في امكان ولا محل للاعتراف بحقوق متساوية في الدولة العثمانية للعناصر الأخرى » (ص ٣٠٠)

ان كره الاتحاديين للعرب ، تجلى أيضاً بالنعوت المهينة مثل : (بيس عرب) أي العربي النجس، و (سياه عرب) أي العربي الأسود (ص ٢٩٥)٠

وبأقوال جرت على ألسنتهم مجرى الأمثال كاطلاقهم على عرب الحجاز (ويلنجي عربي) أي عرب الشحادين ، وعلى المصريـين (كور فـلاح) أي الفلاحين الأجلاف وتعبيرهم بلفظة عرب عن الرقيق(١٥) فمسوا شعور العرب وبخاصة عندما سمّوا تنقيـة الألفاظ العربية المستعملة في لغتهم بلفظ التطهير، وكأن العربية رجس دنس اللغة التركية(١٦) ٠ وفي الوقت نفسه ، مجّدوا تاريخهم وقوميتهم(ص٣٠٩) ودعوا الى تبجيل رجالاتهم القدماء والمحدثين أمثال: جنكيزخان وهولاكو وتيمورلنك وأنـور وطلعـت وجمال باشا ، وتعليق أسمائهم في المساجد بدلا من أسماء الشخصيات الاسلامية الشهـيرة كمحمد ﷺ وأبي بكر وعمر وعثمان وعلي وغيرهم ٠

حيال هذا الازدراء الفاضح اندفع المثقفون العرب الى تقوية الروح العربية والتذكير بالأمجاد العربية ، مـن جهـة ، والى دحض مزاعم الأتراك والتنكر لها من جهة أخرى ٠ ومما جاء في احدى خطبهم : « ان الترك جاروا على لغة القرآن وعدّوها من النجاسات ٠ انفرطت القلوب وفاضت العيون ، وضج البيت والحرم وكاد الركـن يتحطم ، وشكا القبر المعظم ، وغضب الرب عز وجل ٠٠ (١٧) » وهذا عمر حمد ، ممن شنقهم جمال باشا ، في ٦ أيار ١٩١٦ يتحدث عن ظلم الأتراك وهو يحثّقومه على الانتفاض ويقول :



لغــة القــرآن ودّوا محوهـــا ويل قوم اغضبوا البيت الحرامـــا
هـــذه نياتهـم بانـــت فـــلا تنخدع يا شعب واحذر أن تنامـــا
أخبـــر الظـــلام أنـّـا أمـــة تكره الظلم وتأبى ما تضاما (ص٣١٧)

وله قصيدة أخرى ، يكشف فيها عن معاداته العلنية للأتراك ، يطالب العرب بالثورة الحمراء على مستعبديهم ٠ فيقول :

غـــدا العـــرب طـوع الهـوان ورهـــن القيـود وصرعى الألـم
وقـــد أصبحوا في حماهم عبيـــدا يساقـــون للـذل ســـوق الغنـــم

وكأني بالشاعر ينتفض ويثور فيقول :

ان المقـــام علـى الضيـم عـــار ولا يغســـل العـــار الا بـــدم
ولا بـــد مـــن نهضـــة للعلـــى بها يرفع العرب ذاك العلم(ص٣١٦)

في باب التكتل العربي :

قسّم الأستاذ دروزة الموقف العربي من الأتراك ، ثلاثة أقسام ٠ قسم اختص بفئة الشبـــاب المتحمس والفاير ضد استعلاء الأتراك وجورهم ٠وتمثل بعمر حمد والشيخ فؤاد الخطيب ، وبقلة مـــن الكهول أمثـال شفيق المؤيد وشكري العسلي وطالب النقيب (ص ٣٣٥) وقسم تريث ، أملا في عودة الأمور الى مجاريها الصحيحة ، ورغبة صادقة في ديمومة التعايش والتآخي مع الأتراك ٠ وكان على رأس هذه الفئة الشيــخ رشيد رضا وعزيز المصري وعبدالكريم الخليل ، الذيـن ما لبثوا أن انضووا تحت لواء القسم الأول ، فهاجموا الأتراك ونادوا بالاستقلال ، بعد أن نفذ صبرهم ، وخاب أملهم في اصلاح الأتراك ٠ **أما القسم الأخير** ، وكان على رأسه الشيخ أسعد الشقيري وعبدالرحمـن اليوسف والأمير شكيب أرسلان والشيخ عبدالعزيز شاويش وغيرهم ، فقد ظل وفياً للاتراك ، علـى الرغم من جرائم الأتراك وتشنيعهم بالعرب المعارضين لسياستهم ٠ تجلى ذلك في شماتتهم باخوانهم العرب الذين شنقهم جمال باشا السفاح ،وفتواهم المقدمة من قبل وفد منهم، ذهب خصيصاً الى الاستانة، وأعرب عن ولائـه ، وثنائه على « سيرة السفاح وعمله وثاقب نظره » (ص ٣٣٦) في تخليصـه البلاد مـــن تعصبهم القومـي وعمالتهم للدول الاستعمارية ٠

وقد وقف المؤلف أمام بعض مبررات القسم الأخير ، ناقداً ومهاجماً في الوقت نفسه فهو لا يؤخذ بأقاويلهم التي تزعم أن الموقف القومي العربي ،المنفصل عن الأتراك،سيؤدي الى تفسخ الامبراطورية العثمانية وبالتالي يسهل الهيمنة الأجنبية عليها ، بل هو على العكس يتخذ موقفاً آخر من هذا الأمر ، ويوضح أن الأمور بلا شك ، آيلة الى ماصارت اليه، حتى ولو لم تنشب ثورة الشريف حسين (٣٤٠) ٠

ويعتبر الموقف العربي من الحلفاء أثناء الحرب العالمية الأولى ، منطقياً ، تبلور في واقع الحياة ، وخرج من الام المظلومين وآهات المعوزين ، الذين طاردتهم حكومة الاتحاديين ونكلت بهم ، بغية القضاء على مطالبهم العربية، وتطلعاتهم القومية ٠وكاتبنا يرى في تحالفهم مع الانكليز والفرنسيين علـى العثمانيين ، وقيامهم بثورتهم بقيادة الشريف حسين، ضرورة لا بد منها ٠ لأنهم كانوا يعرفون تماماً ، انهم في حال غدر الحلفاء بهم ، وتنكرهم لمطالبهم في الاستقلال والحرية ، لن يخسروا شيئاً جديداً ٠

ولذلك برأ الكاتب ، من وراء تحليله ، هؤلاء من تهمة العمالة للدول الاستعمارية ، وبخاصة بعد الاطلاع علـى وثائق جمال باشا التي أوردهـا في مذكراته ، والتي « لا تكاد تدين أحداً بالعمالة



المأجورة » (ص ٣٤٢) اللهم أولا لانتسابهم الى الجمعيات المناهضة لسياستهم الغاشمة ، أو كونهم ضحية وشايات وتحريضات شخصية ، قام بها بعض زعماء البلاد المتعاونين مع الأتراك ٠

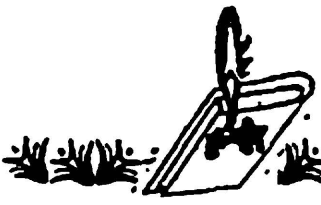
ولو نظرنا الى موقع هؤلاء العرب القوميين من الحركات والجمعيات، لرأيناهم بمعظمهم قد انضووا تحت لواء احدى الجمعيات التي عرفتها المرحلة آنذاك ، والتي رأى فيها، صنفين أو نوعين من التكتلات: علني وسري، وسنعمد الى التركيز على أهم جمعيتين من كلا النوعين ٠

على الصعيد العلني يعتبر « المنتدى الأدبي » الذي أنشيء في خريف ١٩٠٩* في اسطنبول ، بعد الغاء الاتحاديين لجمعية الاخاء ، اثر خلع السلطان عبدالحميد ، من أهم الحركات التي ساهمت في رفع مستوى التوعية القومية ٠ اذ كان « المنتدى » مكانا رحبا ، لأبناء العربية من مختلف المناطق والأماكن، يجتمع فيه المسلم والمسيحي أمثال عبدالكريم الخليل من صور ، وسيف الديـن الخطيب وأحمـد قدري وعبدالقادر الجزائري من دمشق ، وعزت الجندي من حمص ، وسامي الصلح مـن بيروت ، وغيرهم الكثير ممن يلتقون للتداول في شؤون البلاد والقضايا العربية الراهنة ٠ وقد زود « المنتدى » بمكتبة ضخمة ، خُص قسم منها لضيافة الزوار العرب ٠ وصدر عنه مجلة عربية حملت اسمه(١٨) وكان يقام فيه حفلات تلقى فيها قصائد وأناشيد وطنية ، تقوي الروابط ، كما يقول دروزة ما بين أعضاء « المنتدى » والمترددين عليه من جهة ، وتساعد في التوعيـة القومية والأدبية والعلمية من جهة أخرى (ص٣٥٥) وبخاصة عنـد سماع أصداء ما يكون بـين العرب والأتراك ، من مشادات كلامية ومناظرات حامية ، بصدد الحقوق العربية والكيان العربي ٠

و « المنتدى » على الرغم من مطالبته بالحقوق العربية القومية ، فانه لم يقطع علاقته نهائيا بالدولة العثمانية ٠ فمن يطلع على أقوال أعضائه البارزين، يزداد قناعـة ، بأن هؤلاء لم يكونوا يرمـون الى الانفصال التام عن الأتراك ٠ ولا معاداتهم والنيل من دولتهم ٠ بل كانوا حريصين عليها وعلى اقامة أوثق العلاقات معها ٠ وهذا ما ظهر جليا في تصريح رئيس « المنتدى » عبدالكريم الخليل ، وهو يقف الى جانب المقصلـة ، يوم نفذ السفاح جمال باشا حكم الاعدام بـه وبرفاقه الأحرار أمثال محمد المحمصاني وصالح حيدر وعبدالقادر الخرسا وغيرهم: « أشهدكم أيها القوم اننا لم نأت أمرا فريا يوجب وقفتنا هذه ٠ واني آسف على ما أظهرته من الاخلاص للدولة منذ نشوب الحرب ٠ لكن الاتحاديين أبوا الا أن يعلنوا عداءهم لهذا العنصر الكريم الذي لا يملك من أمره شيئا » ثم يضيف :

« فاذا كان جمال باشا يتهمنا باضرام الثورة لاستقلال العرب فلا بد من ضحايا لهذا الاستقلال، ولنكن نحن أول هذه الضحايا» ٠ ولهذا انطفأت شعلة « المنتدى » الذي واصل أنشطته المختلفة طيلة الست سنوات ٠ لكن رسالته العربية وأهدافه القوميـة ازدادت قوة ، في أوساط المثقفين ، الذين تحسسوا عمق التناقضات والخلافات الرئيسية مع الاتحاديين، فتأسست الجمعية العلنية الأخرى ، في القاهرة عام ١٩١٢ باسم حزب اللامركزية الادارية العثماني**، من مثل شخصيات عربية بارزة ، قصدت مصر قبل اعلان الدستور ، بسبب حالة البلاد الشامية السيئة، وتعرض رجال الفكر والاصلاح فيهـا للملاحقـة والتهديد والقتل ٠

قوبل ظهور هذا الحزب في البلاد العربية بترحاب كبير ٠ وأخذ الكتّاب يدعون العرب على مختلف طوائفهم الدينية الى تأييـده والالتفاف حولـه ،ويطلبون في الوقت نفسه من الدولة العثمانية ،أن تتفاهم معه للوصول الى الأماني العربية والتركية المشتركة ٠ وبالفعل قد انتسب الى هذا الحزب أعداد غفيرة ، وأسس في هذه الأثناء ، محمد عزة دروزة مع رفاق له ، فرعا لهذا الحزب في نابلس(ص٣٦٧) أسوة ببقية الفروع التي عرفتها المنطقة العربية ٠ وكان هدفه ذا شقين ٠ **الأول :** أن يبين للسلطات التركية صوابية اللامركزية الادارية في الدولة ،ويوضح المصلحة المشتركة للأمتين العربية والتركية من وراء تحقيق ذلك ٠ وهذا ما أكدته مادة الدستور الثانية التي جاء فيها : « القصد من تأليف هـذا



الحزب ، بيان محسنات الادارة اللامركزية في السلطنة العثمانية ، للشعب العثماني ، المؤلف من عناصر ذات أجناس ولغات وأديان وعادات مختلفة ، والمطالبة بكل الوسائل المشروعة بحكومة تؤسس على قواعد اللامركزكة الادارية في جميع ولايات الدولة العثمانية (ص ٣٦٠) » **والشق الثاني : أن يهيىء** الأجواء العربية المؤيدة والداعمة للامركزية ٠ والواقع أن هذا الحزب لتنظيمه المحكم والمتماسك ، وبفضل أنشطته العديدة ، واقامته باتصالات وثيقة مع حركات وجمعيات عربية ، وعلى رأسها « المنتدى الأدبي » أصبح في فترة وجيزة ، أفضل من استطاع أن يمثل أهداف العرب وأمانيهم ، سواء في دقة التنظيم أو قوة التأثير(١٩) ٠

أما على الصعيد السري ، وازاء تعنت الاتحاديين في المطالب العربية ، فلم ير العرب بدأ من انشاء جمعياتهم السرية ٠ كالجمعية القحطانية : أول تكتل سري ، أنشأها بعض المثقفين والضباط من ذوي الجرأة والاقدام ، في أواخر ١٩٠٩ مثل خليل حمادة المصري وعبدالحميد الزهراوي وعارف الشهابي من المدنيين ، وسليم الجزائري وأمين لطفي الحافظ وعزيز علي المصري من العسكريين ٠ والجديد في هذه الجمعية ، انها طرحت على الأتراك حلا جديداً ، لو عُمل به ، لبقيت الامبراطورية ، وبقيت قوتها وعزتها ٠ هذا الحل تناول مشروعاً جديداً يقوم على تحويل الامبراطورية الى مملكة ثنائية : عربية وتركية ٠ يكون للولايات العربية مملكة واحدة اها برلمانها وحكومتها المحلية ٠٠٠٠ وتصبح (هذه المملكة) جزءاً من امبراطورية تركية عربية ٠ لكن هذه الجمعية التي علقت عليها الأنظار ، خاصة لأن مؤسسيها استطاعوا أن يقيموا تحالفاً وثيقاً مع الضباط الأحرار ، ويشركوهم في تحمل مسؤولياتهم القومية ، فشلت في اتمام رسالتها ، وان كانت قد زرعت بذرة التحالف المدني العسكري ، لدى حركات القوى الثورية المنظمة ٠ أما الجمعية السرية الثانية ، فهي جمعية « **العربية الفتاة** » التي يقول عنها جورج انطونيوس انه « لم يكن لأية جمعية أخرى ما كان لهذه الجمعية من أثر فعال في تاريخ الحركة القومية »(٢٠) وبخاصة بعد أن انضم اليها الملك فيصل عام ١٩١٥ ، حيث لعبت دوراً مبرزاً في الثورة العربية التي قادها الشريف حسين ضد الأتراك ، وفي الحكم الفيصلي في دمشق ، وأثناء الانتداب الفرنسي ٠

لقد كانت الجمعية أكثر تقدماً في استيعاب الفكرة القومية ، وأكثر وعياً للأطر التنظيمية والتحركات السرية ٠ ويبدو أن فكرة التأسيس وردت على بعض طلاب العرب في الاستانة أولا ، رداً على تهجم « تركيا الفتاة » وعلى استعلائها على العرب ، فتنادوا للاجتماع الأول في الاستانة ، ومن ثم في باريس ، حيث أنشئت الجمعية عام ١٩١١ ، بهيئة ادارية ، مؤلفة من ثلاثة أشخاص هم أحمد قدري وعوني عبدالهادي ومحمد رستم حيدر ، غايتها النهضة بالعرب وايصالهم الى مصاف الأمم الحية ٠ ثم انضم اليها أربعة طلاب عرب بارزون في باريس ، والفوا جميعاً الهيئة الادارية الأولى (ص ٤٨٢) ، وأخذوا منذ ذلك يتصلون بزملائهم في باريس وفي الأقطار والمناطق العربية ٠ والواقع أن هدف الجمعية في بدء تأسيسها كان الاستقلال العربي داخل اطار الامبراطورية العثمانية المزدوجة العرق : الترقي والعربي ، على نمط تركيبة الامبراطورية النمساوية الهنغارية ، ورفع الأمة العربية الى مصاف الدول الراقية وجعلها في مستوى الدول الغربية ٠ وقد أبان أكثر من عضو فيها ، حاجة الأتراك للعرب ، للوقوف معاً أمام هجمة الاستعمار الأوروبي خاصة وان تركيا ليس في وسعها أن تقف في وجهه ٠ لكن الأتراك الاتحاديين أداروا للعرب ظهرهم ، وازدادوا شراسة وقمعاً بحقهم ، الأمر الذي جعلها على العموم ، في الحرب العالمية الأولى ، تغير من برنامجها ، وتدعو الى تحرير البلاد العربية من النير التركي وتطالب بالاستقلال التام ٠

وهكذا من خلال هذه الدراسة ، نستطيع أن نؤكد ، أن الكاتب محمد عزة دروزة ، استوعب طبيعة المرحلة التي عاشتها الحركة العربية في نهضتها الحديثة ٠ وتمكن من خلال الموضوعات التي تناولت نشوء الفكرة العربية القومية ، وبواعثها والأدوار التي رافقتها في مناورات سياسية ، من تحقيق أهدافه ، في الانبعاث القومي والحضاري ، واحياء الدولة الواحدة ، بمفهومها الديمقراطي ، الذي يقوم على طي الزمن البائد ، وقهر التخلف والجهل ، وتأمين الحياة الحرة ، المسايرة لركب الحضارة الانساني ٠



المراجع والهوامش :

١ ـ راجع مزيد من التفاصيل حول موضوعة جذور القومية العربية في كتاب محمد عزة دروزة : العرب والعروبة ـ دار اليقظة العربية دمشق ١٩٥٩ ٠

٢ ـ اسماعيل العربي : في العروبة والاسلام ـ دار الفكر دمشق ١٩٨٠ ص ١٤ ـ ١٥ ٠

٤ ـ د٠ محمد عمارة : الاسلام والوحدة القومية : المؤسسة العربية للنشر بيروت ١٩٧٩ ص ١٦٠ ٠

٥ ـ د٠ محمد محمد حسني : الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر ـ دار الارتشاف ج ٢ ١٧٠ ص ١١٩ ٠

٦ ـ البرت حوراني : الفكر العربي في عصر النهضة ٠ دار النهار ١٩٧٧ ص ٣٧٣ ٠

٧ ـ مجلة الثقافة العربية السنة الخامسة عشرة ١٩٧١ ص ٨٣ ٠

٨ ـ عبدالله النديم : خطب الثورة العرابية : نجيب توفيق ١٩٧٠ ص ٢٠٤ ٠

٩ ـ أنيس المقدسي : الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث ـ دار العلم للملايين ١٩٧٧ ص ١٠٧ ٠

١٠ ـ علي المحافظة : الاتجاهات الفكرية عند العرب ـ الأهلية للنشر سنة ١٩٧٨ ص ١٣٠

١١ ـ جورج انطونيوس : يقظة العرب ـ دار العلم للملايين ١٩٦٢ ص ١٦٢ ٠

١٢ ـ انيس المقدسي : الاتجاهات الأدبية ص ٤٩ ٠

١٣ ـ زين نور الدين زين : نشأة القومية العربية : دار النهار بيروت ١٩٧٩ ص ٧٨ ٠

١٤ ـ المقدسي : الاتجاهات الأدبية ص ١٢٣ ٠

١٥ ـ د٠ محمد عمارة : الاسلام والعروبة والعلمانية ـ دار الوحدة ١٩٨١ ص ١٤٠ ٠

١٦ ـ رشيد رضا : مختارات سياسية تقديم وجيه كوثراني دار الطليعة ١٩٨٠ ص ١٥٠ ٠

١٧ ـ رشيد رضا : نفس المصدر ص ١٥٦ ٠

★ ـ حسب جورج انطونيوس أنشيء المنتدى في صيف ١٩٠٩ ٠ يقظة العرب ص ١٨٤ ٠

١٨ ـ علي المحافظة : الاتجاهات الفكرية عند العرب ص ١٤٠ ٠

★★ ـ برئاسة رفيق العظم ومحمد رشيد رضا احد ابرز المؤسسين ٠

١٩ ـ جورج انطونيوس : يقظة العرب ص ١٨٥ ٠

٢٠ ـ جورج انطونيوس : يقظة العرب ص ١٨٧ ٠

د٠ منذر معاليقي
ـ لبنان ـ

★ ★ ★

صفحات من الأدب البولوني في فترة الاحتلال النازي

د. صالح الحمارنه

إن أبرز صفة يتميز فيها الأدب البولوني في العصور الحديثة هو هذه المسحة من الروح الوطنية المتأججة والتي تبرز بوضوح لكل دارس لأي باب من أبواب الانتاج الأدبي عموماً ، ان كان شعراً ذاتياً ، أو مسرحياً دراميا أو في القصة أو الرواية وكذلك في الرسم والنحت والموسيقى.. وغيرها من حقول الثقافة والابداع ٠٠

والسبب المباشر الذي نراه قد طبع الأدب البولوني بهذا الطابع وكان يميزه بهذه الصفة عن الآداب الأخرى في الدول المجاورة هو أن نصيب بولونيا في التاريخ الحديث كان نصيباً مأساوياً وصعباً ، دفع الشعب البولوني لأن يتمسك بقوميته بقوة ، اذ بهذا كان يدافع عن حق وجوده في الحياة .. وفي خلق ثقافته الوطنية المتميزة التي تعكس عشق البولوني للحرية ٠٠ والحياة ٠٠ والجمال ٠٠ فبولونيا ذات التاريخ الحافل لا في العصور الوسطى فحسب بل في عصري النهضة والتنوير حيث تمتعت بولونيا آنذاك بحكومة مركزية قوية ، كانت ذات مهابة وجلال في وسط أوروبا ، وقدمت للحضارة الانسانية أفذاذاً كباراً ٠٠ فقد تعرضت بولونيا مع الأسف الشديد الى التقسيم والنهب ما بين جاراتها الثلاث ـ الامبراطورية النمساوية ، وبروسيا الألمانية ، وروسيا القيصرية ـ ودام هذا التقسيم قرناً ونصف تقريباً فترات متقطعة يطول شرحها ـ أي منذ ١٧٧٢ حتى نهاية الحرب العالمية الأولى ١٩١٨ ٠ وهنا برأينا يكمن بيت القصيد ٠ ان وضع بولونيا هذا المحزن والمشتت دفع بالبولونيين دفعاً شديداً الى تعمق الحس القومي لديهم فاتجه الناس الى اثبات هويتهم بكل السبل حتى يعيد الشعب وحدة أرضه واستقلاله الوطني ، ولكي لا يصيبه الذوبان والاندماج في الدول التي قسمته ٠ فتمسك البولونيون بثقافتهم الوطنية ولاذوا بتاريخهم يتدارسونه ويستلهمونه فكان همّ الأدب البولوني في تلك الحقبة الطويلة هو تذكير الشعب وباصرار بأن بولونيا أمة واحدة وشعب واحد لها تاريخها وأرضها ولغتها وتقاليدها ومميزاتها الكاملة كأمه ٠

ومن يدرس تاريخ بولونيا الحديث يجد ان شعبها لم يكن ليرضى بهذا التقسيم وبضياع استقلاله وهويته ، فقام بالانتفاضة تلو الأخرى ضد هذا الوضع أبرزها ثورة تشرين ثاني (عام ١٨٣٠ ـ ١٨٣١) التي أعقبها ما يعرف بالهجرة الواسعة للمثقفين البولونيين وعلى رأسهم شاعر بولونيا الكبير (آدم مسكيفتش) والشاعر ي٠ سووفافسكي ٠ كذلك هاجر في هذه السنة الموسيقار العالمي العظيم فردريك شوبان ٠٠ حيث بقي في الخارج لحين وفاته ٠٠ ونقل قلبه الى وارسو ودفن في احدى كنائسها ٠

وقد كتب آدم مسكيفتش في تلك الفترة ملحمته القومية الشهيرة « السيد تاداوش » والتي مطلعها :

لتفيـــا* يـــا وطنـــي
أنـــت لـــي كالعـافيـــة
الـــذي يعـرف قيمتـــك
ذاك الـــذي قـــد فقـدك

استقلت بولونيا اثر الحرب العالمية الأولى سنة ١٩١٨ وأصبح لها دولتها الوطنية الخاصة فاتجهت رسالة الأدب الى الدعوة الى تقوية هذا الاستقلال والحفاظ عليه وتنشيط الروح القومية لدى الأمة واثبات جدارتها ومكانتها الأدبية بين الآداب الأوروبية والعالمية. فشهدت الساحة البولونية في الفترة ما بين الحربين العالميتين نهضة أدبية عميقة الجذور ذات زخم كبير، وكانت النوافذ منفتحة على التيارات المعاصرة في أوروبا مثل المدرسة المستقبلية، والانطباعية، وغيرها من المدارس. كما وان التفاوت الطبقي والاستقلال والتناحر السياسي بين مختلف الفئات في بولونيا البرجوازية قد انعكس كذلك على الساحة الأدبية، من قبل ممثلي مختلف هذه التيارات. وما ان وصل هذا الاندفاع الى أعلى درجاته حتى وقعت بولونيا فريسة للاعتداء الهتلري النازي الذي وقع صبيحة اليوم الأول من ايلول سنة (١٩٣٩) وكانت أن قامت الحرب العالمية الثانية. وهذه قصيدة شائعة في بولونيا في : الأول من ايلول سنة ١٩٣٩.

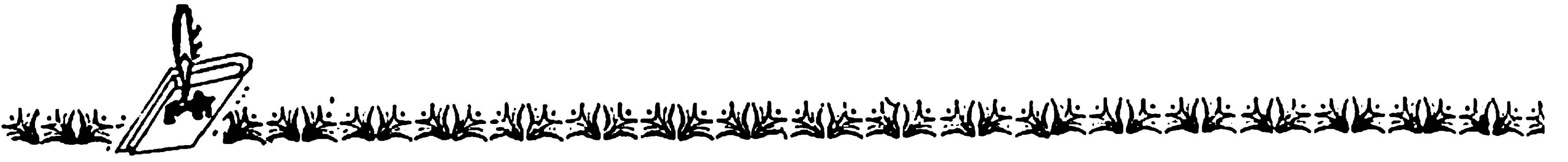
الأول مـــن ايلـــــول
مـــن ســـنة لا تنســـى
هـــاجم العـدو بولـونيـا
مـــن أرض مجـــاورة
وخصـّـك يـا وارســـو
بـالقسـط الكبير مـن شـراسـته
وارســـو يـــا حبيبتـــي
أيتهـا المدينـة الجـريـح
كنـت يـومـــاً جميـلـة
غنيـة وفي الجـلال موشـاة
أطـلال ورماد بقـي منـك الآن
بيـوت محروقة ومستشفيـات مدمرة
أيـن يـا تـرى يـذهب الجـرحى
القنابـل تتسـاقـط مـن السـماء
وليـس عنـد النـاس مـا يأكـلون
يموتون .. وليس بالقنـابل فحسب
حيث وارسو المسكينة يظللها الدمار
وهكـذا استسلمت وارسـو المسكينة

دام الاحتـلال خمس سنين طوال كانت أيامهـا ولياليهـا أحلك الأيـام وأتعسـها في حيـاة الشعب البـولوني .. عانى خلالهـا الشعب أشد المعانـاة واضطهد أشد الاضطهاد وأمرّه، سيق الآلاف الى المعسكرات والمعتقلات. وهرب الكثيرون بجلدهم الى الخارج ..

لقد منع المحتل كل نشاط ثقافي علني، فعطلت المدارس وأغلقت الجامعات ـ بل وقتل صبرا عدد من أساتذة الجامعات (خاصة أساتذة الجامعة في مدينة كراكوف) ولا لذنب لهم سوى أنهم مثقفون متنورون يحبون بلادهم ويعلّمون الأجيال ـ وكذلك عطلت كل دور النشر والمسارح ولم يصدر في هذه الفترة كتاب بولوني واحد بطريقة علنية. أجل كل هذا حدث وأكثر منه ولكن الشعب لم يستسلم، ولم يكف الكتاب عن الكتابة فكانوا يطبعون ما يكتبون سرأ ويذاع بين الناس بسرعة ويسري بينهم كما تسري النار في الهشيم فكان الشاعر ينظم المقطوعة ويأتي الملحن فيلحنها ويأتي العازف والمغني فيركبون معاً في الترام العام أو بالباص مثلا ويأخذون بالغناء ويهب الناس المتواجدون في الحافلة فيرددون خلفهم .. وهكذا وبكل بساطة تنتقل المقطوعة ويصبح اللحن لحن الجميع ... عندها يصعق المحتل ويحتار ماذا يفعل !! ولهذا السبب فكثير من الأغاني والأشعار لا يعرف صاحبها أو ناظمها رغم شهرتها الواسعة حتى الآن. وتتميز هذه الأشعار والمقطوعات بأنها كتبت باللهجة وجاءت أقرب الى العامية وأحاديث الناس العاديين ومن أكثر الأغاني شيوعاً في بولونيا هذه المقطوعة :

□ القلب في الجراب :

جاش القلب قلب الفتى
جاش بالحب ... وطلب الكفـاح ..
فجـــاء الفـــراق



وفرّ .. الى الجندية بقلب ولهان متعب
وسار يقاتل مع درب الدفاع الطويل
يصارع قلبه ويعذله
وفي « الخرج » على ظهره حمله
حمله وسار ...
هذه أغنيتي
أغنيها لك يا فتاتي الوحيدة
وان طال الفراق
يبقى القلب في الخفقان
وبالكتمان .. يبقى الحب مشتعلا
ومع الليل البهيم تتصاعد الزفرات
هذه أغنيتي
أغنيتي الوحيدة
أغنيها لك
يا فتاتي الجميلة

وأغنية أخرى أكثر شيوعاً بعنوان : (وكان الأنصار المقاتلون يغنونها في الغابات البولونية) :

□ الصفصاف الباكي :

تصاعد حفيف الصفصاف البواكي
وتباكت الصبايا .. وعلا العويل
وسالت من المآقي الدموع
على مصير الجندي المقاتل
هذا المصير الثقيل الحزين
أوقف حفيفك أيها الصفصاف
يرتعش الفؤاد من الألم
ولا تبكي يا حبيبتي
لأني للأنصار انضممت
فللرقص يدعونا قصف القنابل
ومن حولنا
الموت يحصد ويحصد وكأنه « قلع » الذرة
وقلوبنا صامدة
لا تعرف الخوف
بالوحل أو .. بالمطر .. أو عند سطوع الشمس
في كل مكان تسمع الخطى المتزنة الرتيبة السائرة وسط الأدغال
والابتسامة فوق الثغور ترسلها العيون
ونظرات هادئة قاسية
أوقف حفيفك أيها الصفصاف
يرتعش الفؤاد من الألم

وأود في هذا الصدد أن أقول أن القرية البولونية كانت هي الحامي للأنصار والمناضلين ضد الاحتلال تحميهم وتحجبهم وتطعمهم .

هذا وان الكثيرين من الكتّاب قد جندوا في المعركة ضد الغزاة وبعضهم رمي في معسكرات الاعتقال والتعذيب وكثير منهم استشهد .. ومن بينهم مثلا استشهد الشاعر الموهوب والواعد ك باتشنسكي (٤٤ ـ ١٩٢١) Baczyniski (1921-44) الذي مات بعد جرح قاتل على أسوار وارسو حين هبت بثوراتها العارمة قبيل انتهاء الحرب وجمعت قصائد الشاعر بعد وفاته بديوان عنوانه « أغاني اللهيب » .

كما قلنا فرغم كل هذا فالكلمة المكافحة البولونية رفضت الخضوع . وقد مارس البولونيون كل أشكال الابداع الفني ولكن بعيداً عن بصر المحتل وعن سمعه .. فقامت المدارس السرية للتعليم والتثقيف ، وكانت تعقد الندوات الأدبية وتطبع الكتب كذلك تصدر الصحف السرية حتى بلغ عددها الأربعين ومنها : « مجلة الطريق (دروقا ـ وكانت تصدر في الأعوام ١٩٤٣ ـ ٤٤ ومن محرريها ك. باتسنسكي K. Baczyniski وت. بروفسكي T. Borowski ثم المجلة الفنية « شتوكا والنارود ـ الفن والأمة » وصدرت في الأعوام ١٩٤٢ ـ ٤٤ ، والمجلة الشهرية والأدبية teracka. في نفس الفترة « كذلك كانت تصدر الجريدة السياسية » بشووم Przelom « المنعطف » في السنوات ١٩٤٢ ـ ٤٤ لسان حال حزب العمال البولوني ، وكذلك جريدة ليفا مارش ـ لليسار « لسان حال الحزب البولوني الاشتراكي ، وجدير بالذكر أن هذان الحزبان ـ حزب العمال البولوني والحزب الاشتراكي قد اتحدا في سنة ١٩٤٨ وكوّنا « حزب العمال البولوني الموحد » الذي أصبح يحكم بولونيا منذ ذلك الحين والى الآن) ..



وبسبب الاضطهاد العنيف في ظل الاحتلال القاسي فقد وجد كثير من الكتاب والشعراء البولونيين أنفسهم خارج بلادهم وقد توزعوا في مختلف البلدان في الغرب والشرق وكان من أكبر التجمعات البولونية في مدينة لفوف ـ أوكرانيا ، حيث أصدر الكتّاب من هناك مجلة أدبية اسمها نوفي فيدوكرنق Nowe Widnokragi ـ آفاق جديدة ـ التي كان يرأس تحريرها الكاتبة فاندافاشيلفسكا Wanda Wasilewska وقد نشط الكتّاب من هذه الجماعة للعمل في صفوف الجيش البولوني الذي أخذ على عاتقه تحرير البلاد. ومن أبرز تلك المجموعة الشاعر باسترناك Pastemak وفاجيك A. Wazky والكاتب بوترامنت Y. Putrament الذي أصبح فيما بعد رئيس اتحاد الكتّاب البولونيين وقد كتب عن تلك الفترة كتاب شبيه بالمذكرات « من الواقع » ٠ وقسم آخر من الكتّاب وجد نفسه في غرب أوروبا وفي أمريكا وفي الشرق العربي وايران وغيرها من البلدان وأهم المراكز البولونية أثناء الحرب كانت مدينة لندن لا من الناحيتين السياسية والعسكرية فحسب بل ومن الناحية الأدبية كذلك ففي لندن أخذت تصدر مجلات عدة أبرزها من الناحية الأدبية مجلة « نوفابولسكا Nowa Polska بولونيا الجديدة ، صدرت في السنوات (١٩٤٢ ـ ١٩٤٦) ٠

وكما هو معروف فقد جاء قسم من الجيش البولوني الى فلسطين وغيرها من بلاد الشرق وفي صفوفه كان الشاعر البولوني ف٠ برونوفسكي W. Broniewski الذي يعتبر من خيرة الشعراء المناضلين الذي كتب له أن يعيش ويعود لبلاده ويشارك بالحكم الشعبي الذي تغنى بمكاسبه وقد صدر له عن فترة الاحتلال ديوان « الثلاث مدافع » مع غيره من الشعراء وله أيضاً ديوان « اشهروا السلاح » كتبه عام ١٩٤٣ وله أشعار جميلة متفائلة تفيض بالايمان بانتصار شعبه كتبها منذ صباه الباكر منها :

□ صوت الثائر :

من هذه الزنزانة الرطبة
الموحشة
لا بد بعد لحظات أن تساق
فتامل بعين الصفاء صفاء
السماء
واذهب بتاملك بالأثر الذي
خلفه الشباب
ما هي الا لحظات
وستاتي الجندرمة
وبلا كلمة يسوقوك من
الزنزانة ٠٠٠
تالله أن تموت
ليس بالشيء العسير
ولو أن القلب ابن عشرين ربيعاً
لا تثنيه النكسات ٠٠ عشرات النكسات
يجب أن ترفع رأسك كالراية
فليضيء صدرك الممزق
بالطلقات
يجب أن تعرف كيف تموت
بجمال
ها ان الخساسات تتعجب
تضطرب
ثم يخرس صوت الطلقات

وبعد خلاص بولونيا وتحررها رجع معظم الكتّاب والشعراء لأرض الوطن ، وبقي في الخارج بعض منهم مثل ليخون L. Lechon ونستطيع بسهولة أن نتصور أنه في فترة الاحتلال وما بعدها سار في الأدب البولوني تيار الاهتمام المباشر بالأمور السياسية ، بجانب الاهتمام بالمشاعر الخاصة للشعراء والأدباء في التعبير عن خوالج أنفسهم ٠٠ والحنين الجارف للبيت والأسرة والوطن كما شاع في هذه الفترة ألوان من شعر الألم والاحباط ٠٠

وهذه مقطوعة للشاعر ستاف (١٨٧٨ـ١٩٥٧) (وهو من جماعة سكامندر ـ هذه الجماعة التي قالت ان على الشعر أن يغني الحياة كما هي وكما يحسها الشاعر نفسه وكانوا مغالين في حبهم للطبيعة من حولهم) :



بعنوان ـ في هذه الأيام (أيام الاحتلال النازي)

حيث الآلام والخجل
يحرقان النفس
حيث العالم كله يغرق في
الحقارة
كما في المستنقعات
والانسان ٠٠ والانسان من
اليأس يصيح
(الق نظرة وامشي)
تالله ما أقل ما تهوى اليه
نفس
فبعد الليالي الطويلة
التعسة
والمملوءة بالقتل المجنون
والنهب
تهفو ٠٠ بأن أفيق من النوم
افتح الباب الى حديقة
تفيض بالشمس الطاهرة
وتسبح بالخضرة اليانعة

وهذه قصيدة أخرى لشاعر مشهور هو قسطنطين قارونشنسكي (١٩٠٥ ـ ١٩٥٣) أرسلها لزوجته من معسكر الاعتقال :

□ رسالة أسير :

حبيبتي يا حبيبتي
ليلة سعيدة فعينيك نعسانة
ها أنا ألمح خيالك على الحائط
والليلة ربيعية ريانة
آه يا وحيدتي في هذا
العالم
كيف السبيل لأخلد أسمك
فانت لي كالماء في الصيف
في الشتاء
أنت أنت سعادتي الربيعية
وأنت نوري في هذا العالم
وأغنيتي عبر الطريق

ان الأعمال الابداعية العميقة والأشعار الجادة التي ظهرت في هذه الفترة كانت بمثابة بداية للحركة الأدبية التي استمرت على الأرض البولونية في فترة الحكم الشعبي الجديدالذي خلق ظروفاجديدة لتطور الأدب ، البولوني من جميع الوجوه ٠٠٠ وهذا حديث آخر ٠

د٠ صالح الحمارنة

ـ الأردن ـ

* * *

★ ولد الشاعر في ارض لتوانيا قرب مدينة نوفوفرود (سنة ١٧٩٨ ـ ١٨٥٥) حيث كانت وحدة سياسية بين بولونيا ولتوانيا ٠

الأقمار الصناعيّة في خدمة الإنسان أم ستصبح في جملة الوسائل التي ستستخدم لفنائه

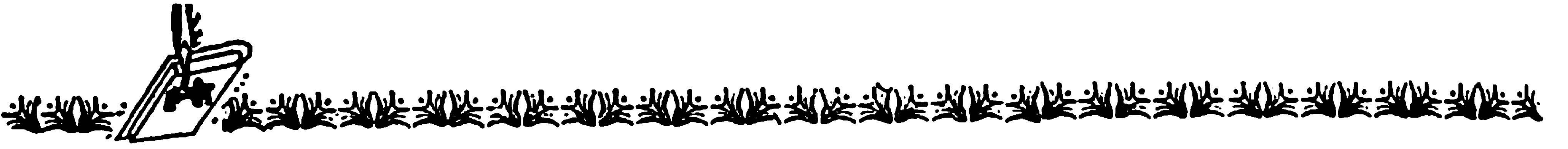
احمد عبد الكريم

تكاثرت البحوث والتقولات في الأشهر الأخيرة عن « حرب النجوم » على أثر البيان الذي ألقاه الرئيس الأمريكي رونالد ريغان بعد اعادة انتخابه للرئاسة للمرة الثانية ، وأصبحت هذه المشكلة في راس قائمة المشاكل التي تشغل اذهان القادة والسياسيين في الشرق والغرب ، وتاخذ المكان الأول في المباحثات النادرة بين الأمريكيين والسوفييت(١) ومع ذلك فان « حرب الفضاء » لم تصل حتى الآن الى حدود الجدية كما يعتقد الكثير من الخبراء(٢) ٠ والواقع أن الأقمار الصناعية التي تدور حول الأرض مهما كان ارتفاع تحليقها لا تزال معرضة للتدمير السريع عندما يتطلب الأمر ذلك ؛ ولكنها أصبحت منذ زمن أداة حقيقة فعالة تستخدمها القيادات العسكرية في الدول الكبرى للاتصالات والتجسس بالاضافة الى استخداماتها المدنية المتنوعة ٠

ففي الربع الماضي من هذا القرن ، شهدت التطبيقات المدنية في الفضاء تطوراً ثورياً ٠ ومع أن الأقمار الصناعية الأولى كان لها طابع المغامرة المجهولة ، الا أنها سرعان ما احتلت حيزاً تطبيقياً عظيم الأهمية وأصبحت جسراً تعبر عليه الانسانية الى عصر جديد هو « عصر الفضاء البطولي » ٠ وعندما فطن الانسان لأهمية الأقمار في خدمة العلم والمواصلات اذا به يكتشف أهميتها بالنسبة للأغراض العسكرية والسياسية ٠ وهكذا أخذت النشاطات الفضائية المدنية تسير بسرعة مذهلة ، ويتسع بنفس الوقت استخدام الفضاء للأغراض العسكرية بشكل أقرب الى الخيال ؛ ولم يعد يخفى على أحد أن القيادات العسكرية في المعسكرين تمتلك شبكاتها الخاصة من الأقمار والسفن التي تؤمن لها الاتصالات السريعة وتزودها بالمعلومات والصور الضرورية ٠

والحقيقة أن القوات الأمريكية تستخدم منذ خمسة عشر عاماً ، عدداً من أقمار الاتصالات (DSCP) . كما تمتلك قوات حلف شمالي الأطلسي في أوروبا عدداً من هذه الأقمار ٠ ومن المعروف أيضاً أن عدداً من الأقنية مخصصة لاستعمال القوات المسلحة الفرنسية في محطة الفضاء المسماة (Telecom-1-) ولما كانت محطة الفضاء الفرنسية المسماة (Telecom 1-A.) تتوقف لبضع دقائق يومياً ، فقد أصرت القيادة العسكرية الفرنسية على اطلاق محطة فضائية للاتصالات خاصة بها وتدعى (Telecom 1-B.) ومن المنتظر وضعها في مدار حول الأرض في شهر نيسان من هذا العام ٠

ومن الجدير بالذكر أن الأقمار الصناعية المخصصة للاتصالات البحرية التجارية والعسكرية تستخدم نفس التقنيات التي تستخدمها المؤسسات المدنية والعسكرية للاتصالات البرية والجوية ٠ وبعد أن كانت السفن البحرية تستخدم في الماضي المبرقات اللاسلكية ، فان الاهتمام في هذه الأيام يتركز على القمر الصناعي المسمى (NAVSTAR) المجهز بساعات السيزيوم الذرية(٣)



المعروفة بدقتها اللامتناهية والتي تقدر المسافات بالاعتماد على قياس الزمن (Césiom · فاذا كان الفاصل الزمني بين صدور الاشارة اللاسلكية ووصولها الى الجهة ذات العلاقة يعادل مثلا ٧,٣٪ بالمائة من الثانية فان الهدف يبعد مسافة (٢٢١٨٤) كم لأن سرعة الاشارات هي (٢٩٩٧٩٢) كم/ بالواحد بالمائة من الثانية · والقمر الصناعي (Navstar) هو من نوع الأقمار الصناعية التي تزود المؤسسات المدنية والعسكرية بالمعلومات ويؤمن لها الاتصالات في هذه الأيام ، مع مراعاة الفوارق الكبيرة (النوعية والكمية) بين حاجة كل من هذه المؤسسات ·

أما بالنسبة لمستويات الدقة بالمعلومات التي تؤمنها الصور المأخوذة من الأقمار الصناعية ، فتختلف اختلافاً كبيراً باختلاف الجهة التي تستخدمها ، فالدقة التي يطلبها العسكريون تصل حالياً الى (٢ م) مترين · والأجهزة التي تؤمن مثل هذه الدقة العالية مخصصة للمؤسسات العسكرية ومحاطة بالكتمان الشديد ولها نظام سري خاص · أما الدقة المتوسطة فتقدر بحدود (٢٠) متر ، ولها نظام سري أيضاً ، ولا يقبل الأمريكيون اطلاع البلدان الأخرى على هذا النظام السري الا ضمن بعض الشروط ، ويحتفظون دائماً بحقهم بالغاء اتفاقيات استعماله اذا وجدوا ذلك ضرورياً أو ماساً بأمنهم كما يتصورونه ·

وأخيراً الدقة العادية وتقدر بحدود (٢٠٠) م وتستخدم عادة للغايات الاقتصادية أو لأهداف التنمية بشكل عام ·

وتظهر الفوارق بين التقنيات المدنية والتقنيات العسكرية بشكل واضح في مجال استخدام الأقمار والسفن الفضائية لأغراض المراقبة الأرضية (أو الرصد الأرضي) · فالدوائر المدنية تكتفي عادة بدقة تزيد عن (١٠٠) متر اذا كانت الغاية ذات صلة بالأعمال الجيولوجية ، أو التخطيط الاقليمي ، والبيانات (الخطوط البيانية) القابلة للانقسام ، والدراسات الديمغرافية ، وقد تحتاج هذه الدوائر أحياناً الى دقة تصل الى (١٠) أمتار، وفي مثل هذه الحالات لا بد من الرجوع الى الأجهزة المخصصة للاستخدام العسكري السرية حالياً ·

ويريد العسكريون أن مثل هذه المستويات من الدقة يمكنها أن تؤمن بشكل لا يقبل الشك معلومات جوهرية ذات قيمة عظيمة لأنها تعطيهم فكرة شاملة عن المنطقة المرصودة ولكنهم يصرون على الحصول على دقة أكثر بكثير تتناسب مع الأغراض التي يتوخون الوصول اليها أو التأكد منها · فاذا كان الأمر يتعلق برصد طائرة رابضة في أحد المطارات أو متابعة حركات وحدة عسكرية ، فان الدقة المطلوبة يجب أن تكون في حدود الأمتار · أما اذا كان المطلوب تمييز نوع بعض المعدات أو الأجهزة الرابضة في مكان ما على سطح الكرة الأرضية ، فان الحاجة في هذه الحالة تستدعي قراءة بعض الأرقام والكلمات والنقوش أو الرموز الموجودة فوق صندوق أو عربة أو مانشيت صحيفة ، وهذا يعني استخدام وسائل دقة بحدود السنتيمترات ·

وهكذا أصبح بالامكان تحقيق هذه الأهداف في هذه الأيام ، بفضل الأقمار الصناعية التي تحلق على ارتفاع (١٣٠) كم فوق المناطق المطلوب مراقبتها ورصد التحركات التي تجري فيها يومياً ، ويؤكد العسكريون ، أن الصور التي تلتقطها الأقمار الصناعية من نوع (Big Bird) ، تضمن لهم عملياً الوصول الى تمييز بعض التفاصيل التي لا تتجاوز أبعادها عن بضع سنتيمترات · والمعروف أن هذه الأقمار مجهزة بمحركات خاصة لتعويض مقاومة جو الأرض ، كما أنها مزودة بعدسات مكبرة ضخمة تقدر فتحتها بحوالي (٢٠٠) سم ·

وفيما يتعلق بادارة عمليات الرصد لتحقيق التفاصيل والدقة المطلوبة ، فان العدسة المكبرة للأقمار الصناعية يجب أن توجه الى الاتجاه المطلوب في اللحظة المناسبة ، وهذه العملية الدقيقة تتطلب



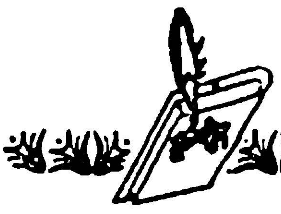
تبادلا بالمعلومات منظماً بشكل دقيق بين القمر الصناعي (أو المحطة الفضائية) والقواعد الأرضية ذات العلاقة ؛ يضاف الى ذلك ، أن الصور الملتقطة بواسطة الأقمار الصناعية ، يفضل أن تصل الى الجهة التي تستخدمها بأسرع ما يمكن ، وهذه المشكلة تدخل أيضاً في جملة مشاكل الاعلام (أو الاتصال) ، وعامل الوقت يدخل على هذا الأساس بالحساب بشكل أساسي ٠ ولهذا الغرض نجد أن الأقمار الصناعية الأمريكية الجديدة أصبحت مجهزة بآلات تصوير تلفزيونية عالية الدقة ، وبآلات تصوير تعمل ضمن (٣٠,٠٠٠) خط ، وبذلك يكون باستطاعتها أن تبث الصور على شكل نقاط فضية : وعلى هذا الأساس فان كمية المعلومات التي يجب بثها لتحقيق صورة واحدة تصل الى بضع مليارات من الذرات خلال لحظات بحيث تشكل بمجموعها الصورة المطلوبة بالألوان الطبيعية ٠ ومع ذلك فان الأمور لا تقف عند هذا الحد من الدقة والتعقيد ؛ ذلك أن ادارة الاتصالات التي تستخدم هذا النوع من الصور ، تحتاج الى شبكة اتصالات تعتمد على الأقمار الصناعية من نموذج (TDRS) وتعتمد هذه الشبكة حالياً على نموذج يُسمى (TDRS-1) ، أطلقت الى الجو منذ عام ١٩٨٣ ، وسوف تشتمل قبل نهاية عام ١٩٨٥ على ثلاثة أقمار صناعية توضع في مدار حول الأرض ، وكل واحد من هذه الأقمار مجهز لبث (٣٠٠) مليار ذرة ضوئية من المعلومات بالثانية ؛ وعند الضرورة يمكنها أن تبث بسرعة تضاهي سرعة السينما العادية المصورة بهذا الأسلوب بين المحطة المسماة (Wite Sands) وأية نقطة أخرى في نطاق الكرة الأرضية ٠

ان الصيغة المذكورة آنفاً يمكنها توفير محسنات اضافية على مستوى عال من المرونة بالاستخدام ، مرونة ضرورية نظراً لسرعة الأقمار الصناعية ، لأن هذه السرعة تسبب مشكلتين هامتين : فهي تتطلب أولا التعويض عن « سرعة مرور للأهداف المطلوب رصدها وتصويرها ، وتقدر سرعة المرور هذه (Le Defilement) خلال فترة (١/٥٠ ثا) (واحد من خمسين من الثانية) ، بالنسبة لانسياب القمر الصناعي المنخفض ، بحوالي (١٦٠ متر)(٤٠) ٠ فاذا أردنا الحصول على صورة واضحة (في حالة وجود فيلم) أو غير مشوهة (في حالة استخدام التصوير السينمائي) ٠ والحل البسيط لهذه المشكلة يقوم على تحييد التنقل الظاهر للأرض بواسطة تحركات زاوية ملائمة لآلة التصوير ٠ (وهذا يعني تحريك آلة التصوير بالشكل والسرعة اللازمة التي تزيل الفرق بين سرعة القمر من جهة ومرور الهدف الأرضي بحيث يبدو وكانه هدف ثابت) ٠

أما المشكلة الثانية فهي أكثر خطورة ، لأنها تبدو للوهلة الأولى مستحيلة الحل ، وهي ناتجة عن سرعة الأقمار الصناعية الهائلة ، وهذه السرعة هي التي يمكن ملاحظتها انطلاقاً من أقمار صناعية تحلق على ارتفاع منخفض كما تشاهد المناظر الطبيعية التي تتابع فوق سطح الأرض ٠ ولكن الأقمار الصناعية التي تقوم بمهمة المراقبة والرصد تقوم بتحريك آلة التصوير بشكل يعطي العدسة بؤراً متعددة مختلفة مما يساعد على اختيار الأهداف انطلاقاً من المحطة الأرضية بواسطة شاشة ملامسة (Ecran Tactile) . وفي مثل هذه الحالات يمكن أن نشاهد من مركز القيادة الأرضية ، على شاشة من النوع المذكور ، ظهور الصورة لمنطقة واسعة التقطتها آلة تصوير القمر الصناعي بزاوية كبيرة ، فاذا أريد الحصول على صورة مكبرة لقطاع من المنطقة الواسعة ، يكفي أن يشار في المحطة الأرضية الى هذا القطاع فوق الشاشة ، وبتكرار هذه العملية بشكل يحدد بدقة النقطة المطلوب تصويرها ، تستطيع آلة تصوير القمر الصناعي مباشرة اعطاء الصورة الدقيقة المطلوبة ٠ وبذلك يمكن الوصول الى الحل ٠

وهكذا يمكن تثبيت الصور الحديثة على الخريطة الخاصة بالمؤسسات صاحبة العلاقة ، أو فوق خرائط العمليات العسكرية ٠ ولما كانت جميع الصور تسجل فورياً في ذاكرة العقول الالكترونية (الأورديناتورز) ، فان هذه العقول تقوم بتكبيرها وتحليلها بحيث تلبي الغرض المطلوب ٠

وتجدر الاشارة الى أن القوات الجوية الفرنسية استطاعت تحقيق هذه العملية المعقدة بشكل يمكنها في نهاية عام ١٩٨٥ من القيام بتنفيذ مثل هذا الحوار المدهش بعد انجاز الشبكة المسماة (TDRS) (٥) ٠



لقد أصبح بمقدور بعض الدول الكبرى التي تمتلك مثل هذه الشبكات من الأقمار الصناعية وضع اشارة بسيطة على « النقطة الساخنة » فوق خريطة عمليات ضخمة تمثل الكرة الأرضية بكاملها، وتكليف الأقمار الصناعية بالحصول على المعلومات الدقيقة عن هذه النقطة ورصد كل تحرك أو تغيير يجري فيها ٠ وبعد ذلك تتكفل العقول الالكترونية باتمام عملية تسديد آلات التصوير المثبتة في القمر الصناعي نحو النقطة المطلوبة في الوقت (أو اللحظة) المناسبة ، كما تقوم بتحديد كمية المحروقات التي يجب تخصيصها في الحالات التي يتقرر فيها اعطاء هذه المهمة الأسبقية المطلقة ، وفي المرحلة الثانية بعد أن يوضع برنامج التحليق المناسب للقمر الصناعي ، ستقوم العقول الالكترونية (الأوردیناتورز) باعلام العسكريين والخبراء الفنيين عن المدة الزمنية التي يجب أن يستعدوا خلالها لاجراء الحوار(٦) ٠ وبعد تحديد صياغة الطلب وارساله الى القمر الصناعي ، يبدأ هذا الأخير بالاستعداد ، فيأخذ الارتفاع الملائم لكي يمكنه توجيه عدسته في اللحظة (T) نحو النقطة الساخنة(٧) ٠ بعد هذه المرحلة ، يجب تحريك الشاشة الملامسة قبل اللحظة المعينة (T) لكي تقوم بتكييف الطلب بمنتهى الدقة عند رؤية الهدف ـ وعادة ما يكون مرور الهدف بسرعة خاطفة جداً ـ فيقوم القمر الصناعي بالتقاط صورته ٠ والجدير بالذكر بهذه المناسبة، أنه لا بد من الانتظار الى أن يحلق القمر فوق المنطقة الساخنة ، وهذا الأمر يشكل نقصاً ملازماً ـ لا يمكن تفاديه ـ للأقمار الصناعية التي تحلق على ارتفاع منخفض : ان هذه الأقمار المنخفضة تتمتع بقدرة كبيرة على الحل لا مثيل لها ، ولكنها تبقى رهينة للزمن الذي يستغرقه دورانها حتى تصل فوق المنطقة المطلوب رصدها ٠

أما اذا أريد تجاوز هذه العقبة وتأمين مراقبة نقطة ما على الأرض في أي لحظة ، فان ذلك يمكن تحقيقه بوضع قمر صناعي ، مجهز بآلات التصوير اللازمة ، في مدار ثابت حول الأرض ٠ ومن محسنات هذا الحل أن الأقمار الصناعية الثابتة تستطيع توجيه عدسات تصويرها لساعات طويلة نحو نفس النقطة الساخنة المطلوبة ، وبذلك يمكن للقيادة العسكرية ذات العلاقة التزود بالمعلومات الآنية حول كل ما يجري في هذه النقطة(٨) ٠ ومما يؤسف له أن فضائل الأقمار الصناعية الثابتة يقابلها عيوب لا يمكن تفاديها والتحكم بها ، ففي المدار الثابت حول الأرض يكون الارتفاع عادة حوالي (٣٦٠٠٠) كم من سطح الأرض، الأمر الذي لا يسمح بتحقيق دقة بالتصوير ، وهي في هذه الحالات تقاس بعشرات الأمتار ، مهما كانت دقة الأجهزة التكنولوجية المستعملة ، وهذا شيء على جانب من الأهمية لا يمكن اهماله بالنسبة للغايات العسكرية ٠ والصيغة المثلى كما يمكن أن نتصور ، هي اللجوء الى تقاطع المعلومات الآنية (العرضية) التي يحصل عليها القمر الصناعي الذي يحلق في مدار منخفض ، مع المعلومات الدائمة (المستمرة) التي يقدمها القمر الصناعي الموضوع في مدار ثابت حول الأرض ، أو بمعنى آخر الاكتفاء طوال النهار بصورة دقتها تقاس بعشرات الأمتار ، ريثما نحصل على صورة (آنية) تصل دقتها الى بضع سنتيمترات عندما يحلق القمر الصناعي فوق النقطة الساخنة التي ستظهر مكبرة بشكل مفاجىء ٠ وتسمح المهارة والخبرة للمراقب المجرب بأن يفسر الصور التي يلتقطها القمر الثابت بالاستعانة بالصور المكبرة الدقيقة التي يبثها القمر الذي يحلق على ارتفاع منخفض ٠

لقد أصبح استخدام الأقمار الصناعية المحلقة في مدار ثابت حول الأرض ، في السنوات الأخيرة ، مكان اهتمام القيادات العسكرية العليا في المعسكرين لأنه يؤمن نوعاً من المراقبة الدائمة (مراصد ثابتة تقريباً) واكتسب هذا الاتجاه في الأيام الأخيرة صفات مميزة بفضل التقدم التكنولوجي خاصة بعد أن أصبح بالامكان متابعة الرصد ليلا ونهارا بواسطة الأشعة فوق الحمراء حيث تم تحقيق تقدم هائل خلال السنوات العشرين الماضية في مجال جهاز التحليل وهذا على مستويين مختلفين ابتداء من مستوى الحساسية ٠

وتجدر الاشارة بهذه المناسبة ، أن العلماء لم يكونوا يتصورون بأن تصبح خلايا الأشعة الحمراء عملياتية في عصر غزو الفضاء البطولي بسبب المسافات الهائلة التي تزيد على آلاف



الكيلومترات • ولكن ، لحسن الحظ ، أمكن الوصول ـ خلال مدة قصيرة نسبياً ـ الى نجاحات لا بأس بها في ثلاثة أبعاد هي :

أولا : رفع مستوى كفاءة الخلايا •

ثانياً : اللجوء الى مساحات تجميع واسعة من أجل التقاط الأشعة فوق الحمراء •

ثالثاً وأخيراً : ان التقنيات الجديدة المتاحة بواسطة الالكترونيات ، جعلت من الممكن تضخيم وتفسير الاشارات •

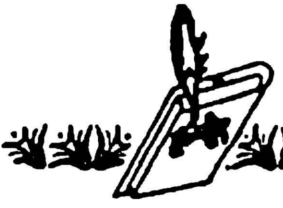
وهكذا ، وانطلاقاً من مدار ثابت حول الأرض ، لم يعد من الممكن في هذه الأيام تجديد الخرائط التي تدل على مصادر الحرارة فوق سطح الكرة الأرضية فحسب ، بل والحصول على تقدم أكبر ، على الأقل ، في مجال آخر وهو التمييز والابصار الممتاز للأهداف •

لقد مضى عشرون عاماً على البرنامج المسمى ميداس (MIDAS) أو الصاروخ الدفاعي للانذار (Missile Defense Alarm System) هذا البرنامج الذي يهدف للكشف عن مصادر الحرارة على الأرض بواسطة الأقمار الصناعية ، ولكن هذا البرنامج لم يحظ بالنجاح المأمول منه بسبب عجزه عن التمييز بين الحرارة الصادرة عن صاروخ مثلا وبين الحرارة الصادرة عن أحد أفران المصانع ، أو الحرارة الصادرة عن انعكاس أشعة الشمس بواسطة بعض الغيوم(٩) ، وخطورة هذا العيب يمكن تقديرها عندما نعلم أن الحرب العالمية الثالثة كان من الممكن أن تنشب منذ وقت بعيد لو أن القيادات العليا أخذت بالمعطيات التي زودها بها هذا الصاروخ الأحمق المسمى ميداس (MIDAS) (١٠) •

أما اليوم ، فقد أصبح بالامكان ، وخلال وقت قصير جداً ، استكشاف وتمييز مصدر الأشعة فوق الحمراء ، واستناداً الى ذلك رسم خط بياني يترجم كثافة الاشعاع حسب طول الموجه ، وبذلك يمكن الوصول الى تحديد نوع مصدر الأشعة بكل دقة • وغداً ، كما يقدر الخبراء ، سيكون من الممكن تمييز مصادر الحرارة الطبيعية عن المصادر الصناعية ، بل سيتم التعرف على طريقة التمييز بين الصاروخ والطائرة ، ومن المحتمل أيضاً التوصل الى تحديد نوع المحرك المجهز به هذا الصاروخ أو تلك الطائرة !•••

واستناداً الى المعلومات التي نشرت عن البرنامج الأمريكي المسمى (SIGINT) بعد انجاز المهمة رقم (١٦) من برنامج المركبة الفضائية ، قرر الأمريكيون وضع نظام واسع للتصنت الدائم بواسطة الأقمار الصناعية الموضوعة في مدارات ثابتة حول الأرض ، وبذلك أصبح من الممكن ، بشكل لا يقبل الشك ، التصنت من الفضاء والتقاط جميع الاتصالات والاذاعات التي تبث على الموجات القصيرة جداً بين أية نقطتين أو أكثر فوق سطح الكرة الأرضية • وهذه المسألة توحي بنفس الوقت بأن الرصد البصري والتلفزيوني أو الكشف بالأشعة فوق الحمراء سيتم قريباً بنفس الطريقة • ومن الممكن أيضاً بواسطة القمر الصناعي الذي يحلق على ارتفاع منخفض الاستماع بشكل جيد ، الا أن الأهداف الأرضية التي تمر بسرعة مذهلة سيكون من الصعب التصنت عليها من ارتفاع (٣٦٠٠٠) كم الا اذا كان الاصغاء لهذه الأهداف يجري بشكل مستمر دون توقف • وللوصول الى تحقيق هذه الأهداف لا بد من حل مشكلة الهوائيات وهذه مسألة ليست صعبة الحل ، فما من شيء يمنع زيادة حجم جهاز التجميع (Le Collecteur) .

ان المسائل التي أتينا على ذكرها تشكل جزءاً من الطموحات التي يسعى العسكريون (في الدول الكبرى) لتحقيقها في أيام السلم(١١) ، وهم يأملون استخدام الفضاء كمحطات اتصال ومخافر راقية متميزة بالاضافة الى الخدمات المدنية • أما في أيام الحرب فان الوضع سيكون مختلفاً جداً ، ذلك أن الأقمار والمحطات الفضائية ستستخدم مباشرة كوسائل لنقل القنابل النووية كما تؤكد هذه الأوساط العسكرية بين حين وآخر • ويعتقد العديد من الشخصيات في العالم ، أن العملاقين (أمريكا



والاتحاد السوفياتي يملكان عدداً من السفن الفضائية التي تدور منذ مدة حول الأرض وهي محملة بالقنابل النووية وتنتظر الاشارة من مقرات القيادات العليا لقصف هذه القنابل على أهداف محددة مسبقاً ٠٠ ! غير أن الواقع لا يؤكد ذلك بشكل قاطع خاصة لأن الأطراف المعنية بهذا الأمر تتجنب الاشارة الى هذه النقطة ٠ ولعل من بين أسباب ذلك هو أن تجوال الأقمار الدائم عبر الفضاء تعترضه الكثير من العقبات لكي تكون له القيمة الستراتيجية المرجوة ، ذلك أن القمر الصناعي عندما يوضع في مدار حول الأرض يصبح أسير القوانين الآلية الفضائية ، وهذه القوانين تفرض بنفس الوقت مدة دورانه وأوقات مروره فوق الهدف المعين ، وهكذا يصبح استخدام الأقمار للهجوم (للقصف) على هذه الحال مرهوناً بالتوقيت ٠ هذا مع العلم بأن هناك امكانيات لاجراء بعض التعديلات على مسار القمر الصناعي باستخدام بعض المناورات انطلاقاً من القاعدة الأرضية ولكن ذلك يبقى ضمن حدود ضيقة ٠ وهناك أيضاً مساوىء اضافية تتميز بها الأقمار الصناعية ، وهي أنه لا يمكن لأي قمر صناعي سري الدوران حول الأرض ، فالواقع أن جميع الأهداف التي تحلق في مدار حول الأرض معروفة وتجري ملاحقتها بكل دقة بفضل الرادارات الضخمة التي باستطاعتها كشف وتمييز الفقاعات أو الشظايا الصغيرة التي تنفصل عن هذه الأقمار ٠

ولهذا فان كل ما هو في الفضاء معرض للخطر والكشف والرصد ٠

وقد أمكن بالفعل الحصول في هذا الميدان على صور فوتوغرافية رائعة عن الأقمار المحلقة في الفضاء. واذا كان بالامكان الحصول من الفضاء على صور أرضية ذات تفصيلات تصل الى حدود السنتيمترات، فان العكس صحيح جداً لأنه لا شيء يحدد ضخامة المنشآت والأجهزة فوق سطح الأرض : وعلى سبيل المثال قامت القوات الجوية الأمريكية بانشاء نظام مذهل للرصد البصري للأقمار الصناعية والمحطات الفضائية فوق جبل ساكرا منتو (Sacramento Montain) ، وذلك بفضل استخدام التيليسكوبات الضخمة الملائمة(١٢) ٠

واذا كانت هناك أية حاجة للحصول على صورة لأحد الأقمار الصناعية ، يكفي وضع المعطيات التي تدل على وقت مروره في ذاكرة العقل الالكتروني ،وبعد ذلك سيقوم هذا الجهاز بتوجيه التيليسكوب خلال عشرات الثواني نحو الاتجاه المطلوب ويصبح من الممكن التقاط أفضل الصور الدقيقة ، لأن القمر الصناعي يبدو وكأنه ثابت في مكانه بالنسبة للجهاز الأرضي ٠

وبمعنى آخر ، **فان كل ما هو موجود في الفضاء ـ مما وضعه الانسان ـ معروف من الأرض ،** ومع مرور الوقت سوف تصبح هذه الأمور عادية وروتينية ٠ ولهذا استطاع الأمريكيون أن يكتشفوا الأقمار الصناعية التي أطلقها السوفييت وأطلقوا عليها اسم سري (Cosmas) ، وباشروا بصنع أقمار صناعية مماثلة لها ، وهم يعلمون الآن المهمة والأهداف التي تسعى لتحقيقها هذه الأقمار ٠

وعلى أساس هذه الحقائق لا يمكن المقارنة بين الأخطار التي تشكلها الأقمار الصناعية والسفن الفضائية بتلك التي تشكلها الغواصات النووية ،ذلك أن باستطاعة الغواصة قصف أية مدينة بمئات الرؤوس النووية من مسافة مئات الكيلومترات داخل البحر خلال مدة لا تزيد عن عشر دقائق علماً بأنه لا يمكن معرفة الأهداف التي توجه اليها هذه الصواريخ عند انطلاقها من الغواصة ٠ واستناداً الى هذه المقارنة العاجلة يمكن أن نفهم السهولة والسرعة التي استطاع فيها الأمريكيون والسوفييت الوصول الى اتفاق لالغاء القمر الصناعي الذي يحمل الأسلحة النووية ذات الدمار الشامل ، والمرجح أن ذلك كان بسبب اقتناع الطرفين بأن زرع القنابل النووية في الفضاء لافائدة منه في أيام السلم ، أما في حالة الحرب ، فان الفضاء سيلعب دوراً هائلا ولكن بأسلوب وهدف آخر ٠٠ ففي الدرجة الأولى سوف يسعى كل طرف لتدمير الأقمار الصناعية أو المحطات الفضائية التابعة للطرف الآخر ليحرمه من وسائل مراقبته واتصالاته ٠ ويمكن تنفيذ هذه العملية انطلاقاً من الأرض بواسطة صواريخ من نوع ASAT ، أو بواسطة أشعة الليزر ذات القوة الكافية بالنسبة للأقمار التي تحلق في مدار منخفض؛ كما يمكن أن يوجه الهجوم ضد السفن الفضائية المعادية من الفضاء بواسطة أقمار دوارة مجهزة بمتفجرات هائلة ٠ ويمكن أن تدخل في هذا الاطار التجارب المتعددة التي أجريت خلال السنوات



الماضية والتي كانت تهدف لاعـداد سفينة فضائيـة اعتراضية (مطاردة) وتجهيزها بقدرة عالية على المناورة لكي تتمكن من تدمير هدفها بأسرع ما يمكن. وسوف تكون السفن الفضائية التي تحلق في مـدار ثابت حول الأرض أقل تعرضاً للخطر ، لأنه سيكون من الصعب مهاجمتها من الأرض كما سيكون لديهـا الوقت الكافي للقيام برصد أية سفينة فضائية مهاجمة تابعة للعدو : ويمكن كذلك أن نتصور ، في وضـع من هذا النوع ، أن يحاول العسكريون من الطرفين حماية السفن الفضائية التابعة لهم لكي تستطيـع الصمود أطول مدة ممكنة للقيام بمهماتهـا • وهنـا لا بد من الاشارة الى أن اللوحات الضخمة التي تزود الأقمار بالطاقة ستبقى بمثابة كعب أخيل أو نقطـة الضعف الرئيسية لهذه الأقمار • ويأمل العسكريون استبدال هذه اللوحات بمولدات نوويـة ويـبـذلون الجهود الحثيثة لتدعيـم قـدرة الأقمـار والسـفن الفضائية على المقاومة بكل الوسائل الممكنة واستخدام أحدث ما توصلت اليه العلوم التطبيقية •

والسؤال الأخير الذي يتبادر الى الذهن بعـد هذا البحث عن الأقمار الصناعية يتعلق بالصواريخ الموجهة المتوسطة المدى والعابرة للقارات والـدور الذي ستلعبه في حالة الحرب الفعلية • والجـواب على هذا السؤال يكمن في التسابق المحموم الذي يجري بين الولايات المتحدة الأمريكية والاتحاد السوفياتي في مجال الصواريخ ، بعد نشر الاتحـاد السوفياتي لصواريخ (٢٠ – SS) في أوروبا الشرقية ومبـادرة الولايات المتحـدة الى نشر صواريـخ برشنغ – ٢ (Pershing-2) وكـــروز (Cruise) في ألمـانيـا الاتحادية وعدد من بلدان حلف الأطلسي في أوروبـا الغربية ، وخاصة بعد تأكيد الولايات المتحدة على البدء في تنفيذ البرنامج الذي أطلق عليه اصطلاح « حرب النجوم » والذي يطمح الى تدمير الصواريخ في الفضاء قبل وصولها الى الهدف •

ولما كانت السفن والأقمار الفضائية التي تدور حول الأرض شديدة الحساسية كما رأينـا وأنها معرضـة للتدمير الأكيد بواسطة الصواريخ من نوع (ASAT) أو بواسطة أشعة الليزر ، فان استخدام هذه الأقمار لنقل القنابل النووية في حالة الحرب لن يكون سهلا اذا لم يكن مستحيلا • ولهذا فان المرجح أن يستمر التركيز في الربع البـاقي من القرن الحالي عـلى تطوير الصواريخ المهاجمـة والصواريخ الدفاعيـة المضادة للصواريخ واستغلال الامكانيات الهائلة التي تقدمها أشعة الليزر والوسائل التكنولوجية الأخرى التي تسعى مراكز البحوث في المعسكرين لوضعهـا في خدمة استراتيجياتها •

أحمـد عبدالكريم
– سورية –

□ الحـواشـي :

١ – مجلة الاكسبريس الفرنسية في عددها الصادر في ٨/آذار/١٩٨٥ • بعنوان « حرب النجوم تسبب الدوار لاوربا » •
٢ – بحث البروفوسور البير دوركوك في مجلة العلوم والمستقبل في شهر آذار/١٩٨٥ بعنوان « الاقمار في خدمة العلم » •
٣ – Harloges atomiques au Sésium .
٤ – مجلة العلوم والمستقبل العدد السادس (حزيران ١٩٨٤) •
٥ – صحيفة لومند العدد الصادر في ١٤/آذار/١٩٨٥ •
٦ – والحوار هنا بمعنى تنفيذ عمليات وتبادل معلومات بين المحطة والقمر الصناعي تتضمن استقبال معلومات وصور ، والاشارة الـى نقط محددة وتحريك (كامرات) التصوير والتحكم بفتحات العدسات بما يضمن الحصول على الصور الدقيقة المطلوبة •
٧ – النقطة الساخنة يمكن ان تكون جبهة ، او مدينة ، او مربض لسلاح حديث او صاروخ ، أو حدود بلدين متصارعين •
٨ – ان هذه التقنية تذكرنا باحداث حرب تشرين عام ١٩٧٣ ، عندما استطاعت المخابرات الامريكية اعطـاء المعلومات الدقيقة للقـوات الاسرائيلية عن مسرح القتال ، واستطاعت هذه بفضل المعلومات اجتياز قناة السويس واحكام الحصار على القوات المصرية في سيناء •
٩ – مجلة العلوم والمستقبل عدد آذار ١٩٨٥ •
١٠ – نفس المصدر السابق •
١١ – ان ما يشغل اذهان المسؤولين في حلفي شمالي الأطلسي وحلف وارسو ، هذه الأيام ، ذلك البرنامج الغامض الذي أعلن عنه الرئيس الأمريكي رونالد ريغان والذي اطلق عليه اسم « حرب النجوم » هذا البرنامج الذي تسعى القيادة الأمريكية للبدء به منذ الآن ليصبح قابلا للاستخدام في نهاية القرن الحالي •
١٢ – مجلة الدفاع الوطني الفرنسية عدد شباط ١٩٨٤ •

ظهور الحركة المسرحية في الجزائر

بين التأثير الأجنبي الفرنسي و التأثير العربي المشرقي

نصر الدين صبيان

منذ وطات أقدام الاستعمار الفرنسي الجزائر سنة (١٨٣٠) ، وهو يجند طاقاته المادية والفكرية في سبيل تمكين جذوره من أرض الجزائر • فجلب معه المفكرين والأدباء ، والصحافة والسينما ، الى جانب الجيوش المسلحة(١) وهكذا نشطت هذه الوسائل بتكاثف وتعاون من أجل تحقيق الهدف الاستيطاني ، فقامت السينما ـ مثلا ـ بتبرير سلوك الاستعمار وسياسته الاستيطانية في الجزائر ، باظهار الانسان الجزائري في صورة « المتفسخ أخلاقيا ، والجامد ذهنيا والمتحجر عاطفة »(٢) من ثم ينبغي القضاء عليه لاستبداله بمن هم أصلح للحياة منه •

ويبدو أن هذا المنطق جاء مصاحباً للحركة الاستعمارية العالمية وأدى الى ظهور تيار فني يهتم بمثالب الأمم المغلوبة ، ويعمل على طمس معالم حضاراتها •

١ ـ ظهور الحركة المسرحية في الجزائر بين التأثير الأجنبي الفرنسي ، والتأثير الغربي المشرقي•

ـ **التأثير الأجنبي الفرنسي :** ولم يكن دور المسرح الفرنسي يقل عن الدور الذي قامت به (السينما) وغيرها من وسائل الاعلام الاستعماري فهذا الفن دخل الجزائر في فترة مبكرة ، ذلك أنه كان من الفنون المرشحة والمختارة لتشجيع الجيش الفرنسي على أداء مهامه الاحتلالية ، فجُلبت الفرق المسرحية التابعة لهذا الجيش ، وقصرت عروضها الفنية على جنوده في الثكنات العسكرية وفي قصور الدايات المهزومين ، ولم تلتفت الى المسارح الرومانية الموجودة في الجزائر(٣) بسبب بعدها عن المواقع الاستراتيجية للجيش الفرنسي المتأهب للانقضاض على المقاومة الشعبية •

وقدمت هذه الفرق عروضاً خاصة بالجنود الفرنسيين لاقناعهم بمهماتهم وشد بأسهم ، واثارة حماستهم ، أو لنقل باختصار قدمت عروضاً تدور جميعها حول هدف الرفع من معنويات الجيش المنهارة أمام ضربات المقاومة الشعبية خاصة أنه كان يعاني من خطر المعارضة الداخلية لهذا الاحتلال(٤) •

والواقع أن القادة الفرنسيين ، كانوا يدركون أهمية دور الفنون عامة والدور الذي يلعبه المسرح خاصة ، في نفوس المقاتلين الغزاة • لذلك اهتم الجنرال (كلوزيل) بانشاء مسرح فرنسي في الجزائر ، منذ الشهور الأولى للاحتلال اذ أصدر مرسوماً ينص على بناء مسرح بمدينة الجزائر(٥) ، وسرعان ما نُفذ هذا المشروع ، فافتتح هذا المسرح أبوابه في ٢٣ ايلول ١٨٥٠ بعرض درامي من تأليف (الكابتن دي كورا) أحد الضباط في الجيش الفرنسي ، وكان هذا العرض بعنوان الجزائر أو



(١٨٣٠ ـ ١٨٥٠) وتضمنت أحداثه وصفاً لعملية الاحتلال والاستيلاء على الجزائر . انتهت بمشهد احتفالي يُظهر جلوس فرنسا على كرسي العرش(٦) .

ان هذا العرض يمثل في الواقع نهاية المرحلة الأولى للاحتلال ، كما أنه اعلان صريح عن بداية المرحلة الثانية منه ، أي المرحلة التي جاءت بعد انتصار الجيوش الفرنسية على مقاومة الأمير عبد القادر سنة ١٨٤٧(٧) .

وهكذا ظلت العروض المسرحية موقوفة على الجنود الفرنسيين ، ثم توسعت من بعد ذلك لتشمل جميع الأوربيين الوافدين الى الجزائر ، تحت ضغوط واغراءات الحكومة الفرنسية الهادفة الى تعمير الجزائر بالمستوطنين الأوربيين .

أما الجزائريون فظلوا على هامش هذه الأنشطة الفنية ، اذ لم يتسنَّ لهم التعرف عليها عن كثب ، بسبب السياسة العنصرية المطبقة من طرف السلطة الاستعمارية ، والتي عزلت الأهالي في مناطق فقيرة ، ومنحت امتيازات جمة للأوربيين في مناطق خاصة بهم(٨) .

ويبدو أن هذه العزلة ازدادت نتيجة عوامل ذاتية تتعلق بنفسية الأهالي في تلك المرحلة من تاريخ الاحتلال ، اذ كانوا هم أنفسهم ينفرون من الاختلاط بالمعمرين الوافدين بعاداتهم وتقاليدهم المنافية للقيم الاجتماعية والأخلاقية عند الجزائريين ، الأمر الذي زاد في ابتعادهم عن المؤسسة المسرحية الدخيلة والتي لم تكن تتفق مع الذوق العام المتعارض مع شكلها المعماري أولا ، ومع طبيعة العروض المقدمة فيها ثانياً .

وعلى الرغم من ذلك فان الحركة المسرحية الوافدة ، كانت قد خلقت بين الجزائريين حديثا حول فكرة انشاء مسرح جزائري ، في مراحل لاحقة ، فقد ظهرت في بداية القرن العشرين محاولة لتقليد المسرح الفرنسي ، قام بها بعض الشباب الجزائريين ، ممن سبقوا الى تعلم اللغة الفرنسية ، غير أن تجربتهم هذه منيت بالاخفاق قبل أن تشيع وتظهر(٩) نتيجة أسباب عديدة من أهمها :

١ ـ استخدام هؤلاء الشباب اللغة الفرنسية في حوارهم الدرامي .

٢ ـ استغلاق هذا الشكل الأرسطي الكلاسيكي على افهام الجمهور الجزائري .

ومن ثم بقيت الفئات الشعبية الجزائرية في منأى من تلك النشاطات المسرحية الجديدة ، مكتفية بالاستمتاع بمناظر الفرجة والحلقة المسرحية ، وروايات المداحين ، وخيال الظل ، والكراكوز ، وغير ذلك من الفنون الشعبية التراثية(١٠) .

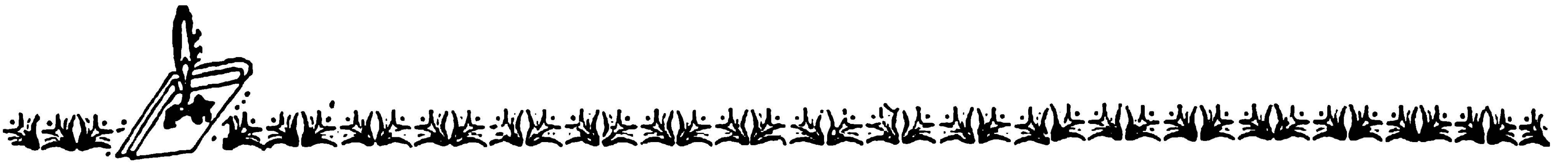
ويبدو أن ارتباطهم بهذه الأشكال التراثية ، كان خاضعاً الى عاملين مهمين هما :

أولا : الأصالة التي تتميز بها هذه الأشكال ، وارتباطها بالوجدان الشعبي العام .

ثانيا : احتواء هذه الفنون مضامين وأفكاراً منسجمة مع ما كان يختلج في نفوس الأهالي من مشاعر معادية للاستعمار ، والتي ـ غالبا ـ ما تطرح بأساليب ساخرة لا يفهمها الا الأهلون ، بقصد تجنب مضايقات السلطة الاستعمارية .

وعلى الرغم من ذلك ، فان السلطة الاستعمارية ، ظلت حريصة ـ دائماً ـ على مراقبة الحوار الاجتماعي ، وتتبع تطوره ، اذ لم تكد تمر سنوات معدودات حتى انقضت هذه السلطة على تلك الفنون الشعبية ، فعزلت الناس عنها في المدن ، وسجنت بعض الفنانين ، وشردت بعضهم الآخر ، وبقي نفر قليل منهم ، يطوف القرى والمدن النائية ، لتقديم عروضهم رغم العقوبات الصارمة التي كانت تلحق بهم(١١) .

ب ـ **التأثير العربي المشرقي :** ظهرت قبيل مطلع العشرينات من هذا القرن حركة سياسية ، طالبت باصلاح وضع الأهالي في الجزائر ، فأطلت الحركة الوطنية ـ حينئذ ـ على أفكار تحريرية



جديدة ، مما آل الى نهضة سياسية عظيمة في البلادأدت بدورها الى ظهور حركة ثقافية موازية ، بفضل جهود « الأمير خالد «حفيد» الأمير عبدالقادر »الذي وضع برنامجاً سياسياً وطنياً ، للمطالبة بحقوق الشعب الجزائري(١٢) فوجد الشباب الجزائريفرصة التعبير عن ذاته فانطلق يبحث عن الأساليب السياسية والفنية الجديدة للتعبير عن مأساته وغبنه. فكان من نتائج هذاالانتعاش الثقافي حركة اتصال بين الجزائر وبلدان المشرق العربي ، اذ أصبحت الشخصيات والوفود الثقافية تتوافد على الجزائر .

ولعل أهم حدث مسرحي استطاع أن يهز المثقفين الجزائريين يومئذ هو زيارة فرقة « جورج أبيض » الى الجزائر « في ربيع ١٩٢١ »(١٣) حيثأتيح للجمهور الجزائري ، فرصة ثمينة تعرف من خلالها على المسرح العربي ، الذي كان مزدهراً فيمصر وبلاد الشام(١٤) .

ويبدو أن هذه الزيارة قد تركت أثر طيباً في نفوس المثقفين الجزائريين اذ لم تكد تمر السنة نفسها ، حتى ظهرت الى الوجود أول فرقة مسرحية في الجزائر ، هي « جمعية الآداب والتمثيل العربي » لصاحبها « الطاهر علي الشريف »(١٥) ، التي قدمت عروضاً مختلفة لثلاث مسرحيات ، (الشفاء بعد العناء) سنة ١٩٢١ ، (خديعة الغرام) سنة ١٩٢٣ ،ثم مسرحية (بديع) سنة ١٩٢٤ . فختمت نشاطها المسرحي معلنة عن افلاسها أمام الصعوبات الماديةوالسياسية ، التي كانت تخلقها السلطة الاستعمارية(١٦) .

وفي رحاب هذا الانتعاش الثقافي، شهد الجمهور الجزائري زيارة أخرى قامت بها « فرقة عزالدين » المصرية سنة ١٩٢٢ ، والتي عرضت تجربتها فيالجزائر ، فحازت على رضى الجمهور(١٧) ، ففاق نجاحها نجاح فرقة (جورج أبيض) وهذا يرجع الي العوامل التالية :

أولا : استئناس ذلك الجمهور بهذا الفن ، من خلال اطلاعه على تجربة « أبيض » السابقة .

ثانياً : وبداية تحرره من بعض المفاهيم الدينيةالخاطئة ، كتلك التي كانت تـُعدّ المسرح « زندقة ومروقاً دينياً ، أو ألهية من ألهيات الشباب الطائش »(١٨) .

ثالثاً : وقد يكون هذا الرضى راجعاً الي أسبابتتعلق بنوعية العروض نفسها ، فالمسرحيات التي عرضتها (فرقة عز الدين) تضمنت كمايقول الدكتور « عبد المالك مرتاض » (أغان وموالات شرقية جميلة ، أطربت الجمهورالجزائري وقد يكون اعجابه بها ، أكثر من اعجابه بالمسرحيات)(١٩) .

ومن الآثار المباشرة التي تركها هذا الفاعل ،ظهور فرقة مسرحية جديدة ، أقدم على تأسيسها الرائد (محمد منصالي) العائد من بلاد الشام محملابالكتب العربية ، من ضمنها مسرحية بعنوان (في سبيل الوطن) لمؤلف مجهول (٢٠) والتي عُرضتفي سنة ١٩٢٢(٢١) غير أن نشاط هذه الفرقة لم يعمر طويلا ، بسبب عرض هذه المسرحية التيتتضمن معاني وأفكار سياسية وطنية تدعو الى الجهاد في سبيل الوطن(٢٢) كما هو واضح من عنوانها .

وهكذا ، يبدو من خلال هذه البسطة التاريخيةالوجيزة ، أن التأثير العربي المشرقي ، في ظهور الحركة العربية المسرحية في الجزائر ، كان واضح البصمات . اذ ارتبط هذا الظهور بالزيارات التي قامت بها بعض الفرق المسرحية العربية المشرقية الى الجزائر ، خاصة زيارة فرقة « أبيض » التي تعد سبباً مباشراً في خلق امكانية ظهور هذه الحركة علىغرار ما كان معروفاً في مصر وبلاد الشام .

ولعل أهم العوامل التي ساعدت على سريانهذا التأثير ، تكمن في عناصر الارتباط التاريخي بين الجزائر والمشرق العربي ، والتي تتجسد فيمايلي :

١ - اللغة العربية ، التي تُحظى بتقديس من فئةالمصلحين الجزائريين(٢٣) نظراً لارتباطها بأهم المصادر « العقيدة الدينية » .



٢ ـ تطلع هذه الفئة الى تطوير القيم الروحية والأخلاقية ، من خلال المثال العربي الاسلامي المشرقي. والمحافظة عليها ، خاصة أنها كانت مهددة بالزوال تحت الظروف السياسية الاستعمارية الاستيطانية ٠

٣ ـ التبادل التاريخي البشري والثقافي بين الجزائر وبلدان المشرق العربي(٢٤) ٠

لكن تأثير المسرح الأجنبي الفرنسي في ظهورتلك الحركة ظل محدوداً ومقصوراً على فئة من المثقفين باللغة الفرنسية(٢٥) في حين كان منعدماً ، بالنسبة للفئات الشعبية العريضة ٠ وهذا أمر يمكن تعليله ـ بالاضافة الى ما سبق ـ ببعض العوامل الأساسية ، التي تحدد طبيعة العلاقة بين الجزائر والمشرق العربي الاسلامي ، وبينها وبين الغرب الاستعماري ٠ اذ تميزت هذه العلاقة ، منذ عصور بعيدة ، بالاتصال الروحي مع المشرق ، وبتشابه الأوضاع التاريخية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية ٠

أما مع الغرب الأوربي فانها كانت في الأغلب الأعم ، صدامية متنافرة(٢٦) تنافر الغالب والمغلوب. فمنذ دخول الاستعمار الفرنسي الى الجزائر ، نفر السكان الأصليون من كل دخيل جلبه الاستعمار معه، سواء أكان مادياً أم ثقافياً روحياً(٢٧) الأمر الذي حدد من تأثير الحركة المسرحية الفرنسية الوافدة ، في ظهور المسرح الجزائري ٠

وفي ضوء استكشاف وضعية هذا المجتمع وأحواله الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية يبدو أن السياسة الاستعمارية ، نشطت في سبيل محاصرة المقاومة الوطنية بشقيها العسكري والثقافي، تمهيداً لانجاح الخطة الاستيطانية الدمجية بوصفها محوراً أساسياً لتلك السياسة ، التي أدت الى نتائج سلبية مختلفة :

١ ـ اندثار الفنون المسرحية التراثية في الجزائر ٠

٢ ـ استخدام المسرح الأرسطي وسيلة لتسويغ الوجود الاستعماري ٠

٣ ـ عزل الأهالي في المناطق الفقيرة ، وحرمانهم من الحرية السياسية والثقافية في بلدهم ٠

٤ ـ تحجر الثقافة العربية الاسلامية في الجزائر ٠

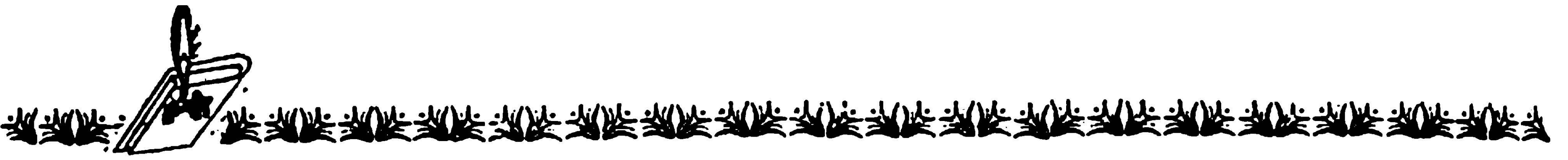
كما أدت هذه السياسة الى نتائج ايجابية لم تكن مقصودة لذاتها ٠ تتلخص فيما يلي

١ ـ بحث الجزائريين عن الوسائل الثقافية والسياسية الناجعة لمواجهة الخطط الاستعمارية ٠
٢ ـ ظهور حركة وطنية سياسية بعد الحرب العالمية الأولى ، تطالب باصلاح الوضع العام للأهالي ٠
٣ ـ احتكاك المثقفين الجزائريين بالحركة الثقافية الاصلاحية في المشرق العربي بحثاً عن أشكال المقاومة الحديثة ٠

٤ ـ انتعاش الثقافة العربية ، وظهور أولى بواكير التأليف المسرحي الحديث في الجزائر سنة ١٩٢١ ٠

٢ ـ اتجاهات المسرح الجزائري قبل الاستقلال :

ولما كانت هذه الوضعية الثقافية الجديدة من الأمور المزعجة للسلطة الاستعمارية ، فانها ضاعفت أساليب الضغط عليها للقضاء على عناصر الحوار الاجتماعي الذي يهييء الاتصال بين فئة المثقفين والفئات الشعبية العريضة ٠ غير أن هذا الضغط لم يولد الا انفجارات ثقافية متزايدة ومتعاظمة بتعاظم ذلك الضغط الاستعماري ، مما أدى الى انتظام النشاط المسرحي في الجزائر منذ سنة ١٩٢٦(٢٨) التي تعد نقطة البداية الفعلية للمسرح الجزائري ، « من حيث المشاهد والشخصيات والحوار »(٢٩) ٠



فمنذ هذه السنة توالى ظهور الاتجاهات المسرحية في حركة موازيــة لظهور الأحـزاب السياسـية والوطنية التي يمكن حصرها فيما يلي :

١ ـ الاتجاه الاجتماعي الشعبي : الذي ظهر في أحضان حزب « نجم شمال افريقيا »(٣٠) فوقـف خفية وجهاراً ضد السياسة الاستعمارية في الجزائر · ودعا الى مقاومتها والانتصار عليها ، من خـلال موضوعات اجتماعية ، وأساليب شعبية (ميلودرامية) تشهد على براعة رواده في سبك الحـوار ووصف الشخصيات الشعبية ، الى جانب شاعريتهم المتدفقة التي رفعت من قيمة مسرحهـم الى مستوى الفـن الشعبي(٣١) ·

٢ ـ الاتجاه الاصلاحي الاجتماعي : الذي ترعرع في أحضان جمعيـة « العلماء المسـلمين »(٣٢) فاستخدمته ، لتعزيز الدعوة الاصلاحية الدينية الاجتماعية القائمة على احيـاء التراث ، وانعـاش الشخصية العربية الاسلامية من خلال الموضوعـات التاريخية والدينية ، والاجتماعية

٣ ـ الاتجـاه الثـوري : الذي ظهر في أحضان الثورة التحريرية الكبرى ، فخلال هذه الفتـرة شهدت الجزائر تحولات جمة في الساحة العسكريـة والثقافيـة والسـياسية معـاً · اذ بادرت السـلطة الفرنسية الى محاربة جميع وسائل التنوير والتثوير في الجزائر ، مما أدى الى خلو الساحة الجزائريـة من جميع النشاطات المسرحية المكشوفة ، فاضطرت جبهة التحرير الوطني الى انشاء فرقة مسرحية خارج الجزائر سنة ١٩٥٨(٣٣) حيث عملت هذه الفرقـة على شرح القضية الجزائرية ، ونشر مبادىء ثورتها لتكذيب المزاعم الاستعمارية ·

قدمت هذه الفرقة مسرحيات ثورية متعـددة(٣٤) ، قوامها أفكار تصور عناصر درامية مستوحاة من أحداث الثورة الجزائرية ، التي كانت تمثـل المحور الأساسي لهذا الاتجاه ، الذي صور حالة هذا الشعب أثناء ثورتـه وتعاونـه مع جنـود جبهـة التحرير الوطني ، مع التركيـز على محور بعينـه يكاد لا يخرج على تصوير حالة الانسان الجزائري وغبنه وفقره وتشرده وارادته وحبه للحياة ·

ويبدو في هذا الشـأن أن المسرحيـات التي ارتبطت بفرقة جبهة التحرير الوطني ، كانت أكثـر ميلا الى الاعلام ، وارتباطاً بالاثارة ، مما أدى الى ضعفها الدرامي ، ولا يستبعـد أن يكون نجاحهـا مرتبطاً بعاملين مهمين :

١ ـ قدرة الممثلين على اضفاء مواقف درامية مؤثرة في الجمهور ·

٢ ـ التعاطف الشديد الذي كان يربط شعوب العـالم والشعب العـربي ـ خاصـة ـ بالقضيـة الجزائريـة ·

وتستثنى من هذا الاتجاه تجربـة « الكاتب ياسين » الذي كتب مسرحياته بعيداً عن حاجات هـذه الفرقة الملحة ، اذ استطاع بلوغ ذروة الكتابة الدرامية في مسرحياته الثورية ، التي ألفها باللغة الفرنسية ، فقد أبرز بأسلوب فني رائع جوانب حياة الانسان الجزائري ونفسه المعذبة ، وهو يصارع قوى الظلم والطغيان ، خاصة من خلال مسرحيتـه « الجثـة المطوقة »(٣٥) و « الأجداد يزدادون ضـراوة »(٣٦) فحق له أن يقف في مصاف الكتاب العالميين ·

٣ ـ اتجاهات المسرح الجزائري بعد الاستقلال :

أما بعد الاستقلال الذي جاء تتويجاً للانتفاضة الثورية العارمة سنة ١٩٥٤ ، فقد أقبلت الجزائـر في مطلع سنة ١٩٦٣ على مرحلة جديدة من حياتهـا الاجتماعية والاقتصاديـة والثقافيـة والسياسية ، تختلف جذرياً عن المراحل السابقة ، فكان لا بد أن تشهد حركة جديدة موازية لهذه التحولات العامة · وهكذا يتضح أن النشاط المسرحي انتظم بعـد الاستقلال في ثلاثة اتجاهات رئيسية :

١ ـ الاتجاه الاجتماعي الشعبي : الذي يعد امتداداً واستمراراً لأعمال الرواد الأوائل من حيث اعتماده على العناصر الدرامية الفكاهية ، بل وحتى على الموضوعات الاجتماعية التي تحـارب مظاهـر



الفساد الاجتماعي ، لكن هذا الاتجاه ، كان قد شهد تجدداً واضحاً ، استجابة لمتطلبات المرحلة ومعطياتها الاجتماعية والثقافية والسياسية ، اذ تحول ـ نسبياً ـ عن النظرة الجزئية المنصبة على الأسرة ، وعلى الأفراد في الشارع ، الى النظرة الشمولية للمجتمع يدرسه ويحلل علاقات الأفراد بداخله ، كما أنه تخلص من كثير من العناصر التهريجية ، ليحارب بصراحة أكثر البنيات الذهنية الفاسدة والضارة(٣٧) التي كانت تعرقل تطور المجتمع ، وتشوه صورته الانسانية ·

ويمكن القول ان مواقف هذا الاتجاه كانت مصاحبة لبداية الدعوة الى العدالة الاجتماعية ؛ لذلك نجد مسرحياته كلها هجوماً ساخراً وعنيفاً على الاستغلال والانتهازية أو الاحتيال ، سواء من طرف المواطنين ، أم من طرف المسؤولين في أجهزة الدولة ، مما أكسب موضوعاته طابعاً سياسياً واضحاً يدعو الى التغيير الثوري ، واحترام الاطار النظري للثورة في البلاد ·

٢ ـ **الاتجاه التراثي الشعبي الأصيل** : الذي يطمح الى سبر أغوار التراث الشعبي لايجاد مسرح جزائري أصيل ، وفق فلسفة جمالية متكاملة ·

ويبدو الهدف الفكري لهذا الاتجاه ، في محاولة خلق أسباب الاتصال بالتراث الشعبي بوصفه وسيلة لتحقيق الهوية الوطنية والقومية للفن الدرامي ، مع تحقيق استمرارية الوجدان الشعبي، بكل ما يتضمنه من عناصر فكرية وروحية على مر العصور التاريخية ، وذلك بالبحث عن الشكل والمضمون المتطورين والمناسبين للمرحلة التي تعيشها الجماهير الشعبية ، على أن تحديد معيار التطور في هذا الاتجاه ينبع من طبيعة علاقته بالانسان بوصفه محوراً أساسياً للمعالجة الدرامية ، ومن ثم كان ارتباطه وثيقاً بهموم الانسان الجزائري ومشكلاته الاقتصادية والفكرية والروحية والسياسية(٣٨) ·

٣ ـ **الاتجاه الواقعي الاشتراكي** : الذي ظهر اثر احتكاك بعض المثقفين الجزائريين بالأحداث وبالحركات السياسية العالمية ، التي تتبنى الأفكار الأيديولوجية الماركسية(٣٩) ·

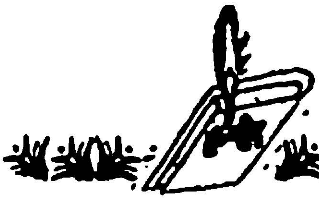
ولقد نشأ هذا الاتجاه رويداً رويداً ، في الحركة الوطنية السياسية وبعد الاستقلال أصبح طرفاً منازعاً في الحركة الثقافية الجزائرية ، حتى استوى في اتجاه مستقل ، حاول رواده أن يثوروا ضد قيم أخلاقية ونفسية وروحية ، وعلى بنى اقتصادية واجتماعية من خلال فكر سياسي عقائدي مستورد ·

وقد ظهرت ضمن هذا الاتجاه مسرحيات عديدة(٤٠) تعلقت بمحاور أيديولوجية لا تنفصم عن التخطيط السياسي والاجتماعي والاقتصادي الماركسي الداعي الى تغيير الأوضاع عن طريق العنف الثوري المتجسد في الصراع الطبقي الحاد ·

أما من حيث شكله الفني ، فعلى الرغم من رفض هذا الاتجاه الشكل الأرسطي الا أنه استبدل به شكلا أوروبياً آخر ، يكاد لا ينسجم مع طموحات الجماهير الجزائرية وأهدافها ، اذ كانت تتعطش الى قراءة تاريخها قراءة جديدة بمنظار معاصر ·

ومن ثم لم يحقق هذا الاتجاه شيئاً ذا بال سواء على المستوى الفكري أو المستوى الفني الجمالي ·

وخلاصة القول ، ان الأهمية البالغة لدور المسرح في المجتمع ، هي التي دفعت المثقفين الجزائريين ، الى التفكير في امكانية انشائه ، بعد أن تفتحت مداركهم على ما كان يجري في حياتهم من تطورات للأوضاع · وقد يكون هذا التفكير مكبوتاً ومصاحباً للمثقف الجزائري ، منذ ان رأى الاستعمار الفرنسي يستخدم وسائل الفن المتطور لتدعيم سياسته ، لكنه بقي سجين العادات والتقاليد، بالاضافة الى الضغوط الاستعمارية ، حتى حدث تطور في التحرك النهضوي ، الذي حقق نتائج جيدة على المستوى السياسي والثقافي ، فتم التواصل الثقافي بين الجزائر والمشرق العربي ، الذي أفضى بدوره الى خلق حركة مسرحية في الجزائر ، شقت طريقها في بيئة اجتماعية وسياسية قاسية ، فقطعت أشواطاً بعيدة في طريق مقارعة الاستعمار ، والدعوة الى محاربة الجهل والتخلف ،فشهدت على مدى فترة نشوئها وتطورها منعرجات جمة ، واتجاهات متعددة ، خضعت في مجملها للظروف العامة التي مرت بها البلاد سواء في فترة الاستعمار أم في فترة الاستقلال ·



□ الحـواشـي :

١ ـ سيف الاسلام الزبير ـ تاريخ الصحافة في الجزائر : الشـركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر بدون تاريخ ـ ص : ٥ ٠
٢ ـ سلمان نور ـ الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتحرير ـ ط ١ دار العلم للملايين بيروت ١٩٨٠ ص : ٤٨ ٠
٣ ـ الجراري عباس ـ المسرح عند العرب والمغاربة ـ مجلة المناهـل المغربية ع : ١٣ س : ٥ دجنبر ١٩٧٨ ص : ١١١ ٠
٤ ـ فارس محمد خير ـ تاريخ الجزائر الحديث ـ مكتبة دار الشرق ط ٢ ١٩٧٩ ، ص : ١٧٢ ٠
٥ ـبوتنسيفا تمارا الكساندروفنا ـ الف عـام وعام على المسـرح العربي ـ (ترجمة توفيق المؤذن) دار الفـارابي بيروت ـ ط ١ ص : ١٤٠ ٠
٦ ـ المرجع السابق ٠ ص : ١٤١ ٠
٧ ـ فارس محمد خير ٠ المرجع السابق ـ ٢٢٣ ـ ٢٤٠ ٠
٨ ـ الأزرق مغنية ـ نشوء الطبقات في الجزائر (ترجمة سمير كرم)مطبعة الأبحاث العربية ٠ ص : ٥١ ٠
٩ ـ وهبي جروة علاوة ـ المسرح بدأ مع جبهة التحرير ـ مجـلة الأصـالـة (الجزائريـة) ع : ٢٢ س : ٣ اكتوبر نوفمبـر ـ ديسمبر ١٩٧٤ ص : ١٩٥ ٠
١٠ـ بو رايو عبد الحميد ـ رواية القصص الشعبي في الجزائر ـ مجلة الرؤيا (الجزائرية) ع : ١ س : ١٩٨٢ ـ ص : ٢٤ ـ ٢٥ ٠
١١ـ خضر سعاد محمد ـ الأدب الجزائري المعاصر ـ منشورات المكتبة العصرية ـ صيدا ـ بيروت ١٩٦٧ ٠ ص : ٥٥ ٠
12 — DEGUIA MOHAMED L'ALGERIE EN GUERRE COMPLEXE GRAPHIQUE S.N.ED. P. 31-37.
١٣ـ مرتاض عبد المالك ـ الجدل الثقافي بين المغرب والمشـرق ط : ١ دار العدالة بيروت ١٩٨٢ ـ ص : ٨٩ ٠
١٤ـ نجم محمد يوسف ـ المسرحية في الأدب العربي الحديث (١٨٤٧ ـ ١٩١٤) دار البيروت للطباعة والنشر ١٩٥٦ ص : ١٧٨ ٠
15 — BACHTARZI, M-MEMOIRES (1919-1939) SNED ALGER 1968, P. 40.
16 — ALLALOU - L'AURORE DU THEATRE ALGERIEN C.D.S.H. ORAN 1982, P. 8.
١٧ـ المرجع السابق ـ ص : ٩ ٠
١٨ـ ابن شنب سـعد الدين ـ المسـرح العربي في مدينة الجزائر ـ(ترجمة عائشة خمار) مجلة الثقافة (الجزائرية) ع : ٥٥ س : ١٩٨٠ ص : ٣٦ ٠
١٩ـ المرجع السابق ـ ص : ٩٠ ٠
20 — BACHTARZI-MEMOIRES (1919-1939) P. 42.
٢١ـ٢٢ـ ابن شنب سعدالدين المرجع السابق ص : ٣١ ٠
٢٣ـ ابن نعمان احمد ـ التعريب بين المبدأ والتطبيق ـ الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ١٩٨٢ ـ ص : ١٤٢ ٠
٢٤ـ مرتاض عبد المالك ـ المرجع السابق ـ ص : ١٠ وما بعدها ٠
25 — BADRI-Med (LE THEATRE ALGERIEN A. TRAVERS LES SIECLES) REV AFRECAINE No. 322 25 AVRIL 30 MAI 1970. P. 20.
٢٦ـ الشهابي الأمير مصطفى ـ محاضرات في الاستعمار ج ١ جامعة الدول العربية ، معهد الدراسات العربية ـ دار الهنـا ـ بولاق مصـر ١٩٥٥ ٠ ص : ٤٠ ٠
٢٧ـ ابن نعمان احمد ـ المرجع السابق ـ ص : ١٥٥ ٠
28 — ROTH ARLETTE - LETHEATRE ALGERIEN DE LANGUE DIALETALE (1926-1954) ED. PARIS MASPERO. P. 32.
٢٩ـ بو كروح مخلوف ـ ملامح عن المسرح الجزائري ـ الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر ١٩٨٢ ـ ص : ١٤ ٠
٣٠ـ ينظر تاريخ هذا العزب عند : فـرحات عباس ـ ليل الاستعمار ج ١ ـ مطبعة فضالة المحمدية ٠ المغرب ـ بدون تاريخ ص : ٢٤٦ ٠
٣١ـ كما هو الحال في مسرحيات (جحا) (وعنتر العشاش) للسـيد علالو ، و (لونجا الأندلسية) (وجنون بوبرمة) للرائد رشـيد قسنطيني ٠٠٠
٣٢ـ سعد الله أبو القاسم ـ الحركة الوطنية الجزائرية (١٩٠٠ ـ ١٩٣٠) ١٠٧ بيروت ١٩٦٩ ص : ٢١٨ ٠
٣٣ـ عبد القادر طالبي ـ (الفرقة الفنية لفرقة جبهة التحرير الوطني) جريدة الشعب (الجزائرية) بتاريخ ٢٩ اكتوبر ١٩٨١ ٠
٣٢ـ كمسرحيات (نحو النور) و (أبناء القصبة) و (الخالدون)؛ (دم الأحرار) لبوعلام الرايس ٠
٣٥ـ٣٦ـ ترجمة ملكة ابيض العيسى ـ المؤسسة العربية للدراسات؛ النشر ط : ٢ بيروت ١٩٧٩ ٠
٣٧ـ خاصة في مسرحيات (الغولة) و (البوابون) و (آه يا حسن) للرائد رويشد ٠
٣٨ـ رائد هذا الاتجاه ، هو عبـد القادر ولد عبد الرحمـن كاكي ،اشتهر بمسرحياته (شعب الظلمـة) و (كراكـوز) و (القـراب والصالحين) و (ديوان الملاح) ٠
٣٩ـ شعبان عبد الحسين ـ الصراع الايديولوجي في العلاقات الدولية وتاثيره على العالم العربي ـ دار الحوار للنشر والتوزيع ـ سورية ط : ١ ـ ١٩٨٥ ص : ١٦٥ ٠
٤٠ـ كتبها الرائد عبد القادر ، وذلك مثل ٠ مسرحية (الخبـزة)و (المائدة) و (حمام ربي) ٠

اللغة العربية وفرضيات الأصل

علي داود

مقدمة :

اذا تساءلنا اليوم عن موقع الدراسات اللغوية العربية الحديثة بين الدراسات اللغوية الحديثة في العالم ، ثم عن موقع هذه الدراسات اللغوية العربية ذاتها من الدراسات اللغوية في تراثنا الماضي فماذا يمكن أن يكون الجواب ؟

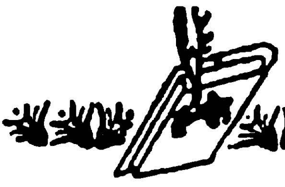
لا شك أن الدراسة اللغوية العربية الحديثة لم تبدأ مع عصر النهضة ، وربما لم تبدأ حتى منتصف القرن العشرين بشكل عام ٠ فقد درسنا في الجامعة واطلعنا على مناهج التدريس والمراجع اللغوية الحديثة في نهاية الخمسينات وبداية الستينات فلم نسمع « بالألسنية » ولم نعرف الفرق آنذاك بين فقه اللغة وعلم اللغة الحديث ، ولم نسمع بالبنيوية في النقد ودراسة الأدب المعتمدة على الدراسة الألسنية الحديثة بكل فروعها ٠ وبالرغم من حداثة هذه الدراسات اللغوية في العالم ، الا أنها تعيش عصرها الذهبي هناك(١) ٠ فقد كانت ولادتها السليمة في أوربا قبل ثمانين عاماً ، بالضبط عام ١٩٠٦ م على يد مؤسسها « دي سوسور » في كتابه « دروس في الألسنية » ٠٠

ثم جاء بعده من أكمل وفرع ، عالم اللغه « نعوم تشومسكي » صاحب النظرية التوليدية التحويلية آخر مرحلة للألسنية في كتابه « البنى التركيبية » ٠

واذا كان للقارىء العادي ما يبرر جهله بهذه الدراسات الحديثة فانه ليس للمتخصص في الدراسات اللغوية والأدبية ما يبرر جهله اليوم أبداً ٠

والغريب أنه بالرغم من كثرة الدارسين العرب في الغرب ، وبالرغم من كثرة المطلعين على هذه العلوم اللغوية الحديثة ، وبالرغم من الأرض الصلبة التي نقف عليها في ميدان اللغويات ، الا أننا في اللغة العربية ما نزال في مرحلة الاطلاع والترجمة والحوار الخجول ٠٠٠

اذا كان هذا موقعنا من الدراسات اللغوية العالمية فما هو موقع هذه الدراسات اللغوية اليوم من الدراسات اللغوية في تراثنا ؟ ٠ ان الحكم عليها بالتخلف ورد من أكثر من باحث عربي حديث(٢) ومع علمنا بأن الأحكام الموضوعية في هذا الميدان تحتاج الى استقراء واحصاء ومقارنة شاملين ، الا أننا كثيراً ما نتحايل على هذه الأحكام بقولنا : على ما نعلم ـ وعلى حد معرفتي ٠٠ ونعتقد ٠٠٠ » وبمثل هذه الأحكام نقول ان الخط البياني لدراسة اللغة في القرنين الرابع والخامس الهجريين وصل الى ذرا لم يقاربها في القرن العشرين ـ ما عدا دراسة الشيخ عبدالله العلايلي في كتابه الفريد « مقدمة لدراسة لغة العرب » والذي يذكرنا بالجهود الابداعية الجبارة التي بدأها شوامخنا في عصرنا الحضاري ـ



الخليل ابن أحمد ، وابن جني ، وابن فارس ، الجرجاني ٠ وابن خلدون ٠٠ الخ

واذا كان لذلك من معنى فان معناه أولا : ان النهضة لا تكون أبداً « بالقطاعي » أو في جزء دون غيره من ميادين الحياة والفكر ٠ وكذلك الانحطاط ٠ ان النهضة تكون شاملة أو لا تكون ٠

وهكذا ففي نهضتنا الحديثة ـ محاولة للنهوض رغم آلاف العراقيل والصعوبات الخارجية والداخلية ، الذاتية والمادية والتراثية ٠ ومع هذا فقد كان نصيبنا من النجاح والخيبة كبيراً ، وربما كنا ما نزال في طور رد الفعل في نهضتنا لا كمون الفعل(٣) في طور التلقي والحوار، لا في طور الابداع والعطاء ورفد الحضارة العالمية بجديد يميز أمتنا عمن سواها كما حدث في العصر العباسي الأول والثاني وعلى جميع الأصعدة العلمية والفكرية والأدبية ٠٠٠

انه الطور الذي يقارب العصر ولا يصله وهي خطوات « مقاربة للحداثة » وليست حداثة(٤) ٠

ثم ان هذا معناه ثانياً أن الفكر العربي بصورة عامة ـ والبحث اللغوي جزء منه أكثر مما هو جزء من النصوص الأدبية كما كان يعد سابقاً ـ لم يرق الى مستوى التوليد والابداع اللذين عرفهما على يد أعلامنا اللغويين في القرنين الرابع والخامس الهجريين ٠ ذلك لأن الفكر أو العقل لا يتجسد بغير لغة واللغة في بعض تعاريفها هي العقل خارجاً أو مجسداً ، أو هي العقل في طريقة تعامله مع الداخل والخارج ـ الذات والكون ـ وبمقدار رقي البحث اللغوي وتطور استعمال اللغة نستدل على تقدم الفكر وتطور المنهج العقلي في التعرف على الأشياء والتعريف بها ٠

واذا كنا اليوم عيناً على التراث وأخرى على حديث الغرب الألسني فان هذا يوازي واقعنا كله ويساوي موقفنا تماماً من التراث والغرب ٠
التراث الذي يغربنا عن الزمان حيناً والغرب الذي يجعلنا غرباء عن الأرض والتاريخ حيناً آخر ، وبين هاتين الغربتين والتمزق بينهما أو الانحياز الى احداهما يكمن مقدار النجاح والخيبة الذي ذكرنا(٥) ٠٠ ذلك أننا ما زلنا في طور المحاولة للتفاعل الخلاق مع واقعنا الحاضر بالمنهج النقدي الحر الشامل الذي يسبق ويمهد بالضرورة لكل ثورة ٠

وفي هذه الدراسة سوف نحاول القاء الضوء على هذه الدراسات الحديثة محاولين التعريف باللغة من خلال النظرة الألسنية ٠ ثم نحاول التفريق بين فقه اللغة وعلم اللغة الحديث وأخيراً فاننا سنتعرض للفرضيات اللغوية التي تفسر نشأة اللغة العربية وبداياتها ٠ وفي النهاية سوف يكون لنا موقف من هذه الفرضيات ونتيجة نحاول الافادة منها في تعليم اللغة العربية ٠٠

١ ـ ما اللغة ؟٠٠٠٠

ما تعريف اللغة ؟ بالرغم من تداولها اليومي بين الناس وبالرغم من استخدامها العام بين الجميع الا أن العلماء لم يصلوا الى تعريف واحد لها ، وفي معرض التعريف يمكن أن نستعرض التعاريف التالية منوهين مرة أخرى الى صعوبة تعريف هذا الواضح المفهوم الأقرب الى المرء من أي شيء ومع أن هذه التعاريف التي نستعرضها ليست جميعها تعريفات تتوخى التقييد والدقة العلمية بقدر ما هي وصفية الا أنها جميعاً تشير الى صعوبة التعريف وتعدد الملاحظ التي ينظر بها الى اللغة وتعريفها من خلالها ٠

١ ـ اللغة منزل الكائن البشري /هيدجر/(٦) ٠

٢ ـ اللغة مؤسسة اجتماعية صادرة عن الكائن الحي ولها استقلالها(٧) ـ الشيخ عبدالله العلايلي ـ ٠

٣ ـ اللغة وجدان يتراءى بالكلمة ٠ د٠ أسعد علي(٨) ٠

٤ ـ اللغة هي طريقة التفكير المشتركة لمنظومة بشرية معينة ٠ يوسف اليوسف(٩) ٠

٥ ـ اللغة نظرة الى العالم « وكل من يتكلم لغة مختلفة له نظرة مختلفة الى العالم »(١٠) ٠

هذه التعاريف كلها تجمع على أن اللغة عنوان الكائن وقسماته (هيدجر) وهي دلالة على عقله ونمط تفكيره (يوسف اليوسف) ٠ وربما صح المثل المعروف بشيء من التحريف : « قل لي أي لغة تتكلم أقل لك من أنت » ٠

وهي مؤسسة اجتماعية مستقلة ٠ الشيخ عبدالله العلايلي » ٠



ان هؤلاء اللغويين جميعاً لم يقصدوا باللغة معرفتها النظرية واستعمالها اللفظي السطحي وحسب بل قصدوا انطباعها في العمق في البنية الأولى للانسان • والدليل على ذلك أن أي واحد منهم لم يشر الى أنها وسيلة اتصال وتفاهم وحسب بل هي منهج تفكير ونمط عقلاني شفاف عبر الكلمة. ومن المحال أن يفكر المرء بلغتين اثنتين معاً اذا كان يعرف لغتين أو أكثر ••• وهنا يصح أن نذكر ملاحظتين :

الأولى : اعادة الحوار مع من يرى أنه ليس هناك عقل عربي وعقل انكليزي وعقل صيني بل هناك عقل بشري(١١) •• والمؤكد في هذه التعاريف أن كل قوم لهم لغة مختلفة ، فهذا يعني أن لهم عقلا مختلفاً في تفكيرهم ونمط حياتهم •

والملاحظة الثانية قول رسول الله (محمد)ﷺ : ليست العربية بأحدكم من أب أو أم وانما هي هذا اللسان فمن تكلم العربية فهو عربي(١٢) •

فاذا أخذ التكلم بمعنى معرفة اللغة فقد أصبح عربياً كل من تعلم العربية الى جانب ٦ لغات أخرى وكان رقمها بين هذه اللغات «٧» مثلا • وتكون العروبة آنذاك مفهوماً ليس له خصائص أو دلالة محددة • وأنا أعرف أن القراءة للنص لا تكون خارج اطار الزمان والمكان ولو طبقت قراءة النص في زمان ومكان النص لاختلف الحكم •• قد يقال هذا •

غير أن النص ان لم يؤول بغير مدلوله السطحي يبقى الاشكال قائماً حتى في زمن القول نفسه ولهذا فان اللسان في النص الرسولي لا يعني المعرفة وانما هو الشخصية الأولى « التركيب الأول لنمط التفكير الانساني » • أعني لغة الداخل لغة التفكير المسموع والخفي • وهنا يستحيل أن تتساوى لغتان عند المرء بنفس المنزلة لأنه يستحيل عليه ـ كما قلت ـ التفكير بلغتين اثنتين دفعة واحدة • وقد يتقن أكثر من لغتين معرفة وكتابة ولكنه لا بد أن يعتمد على لغة واحدة عند التفكير وهذه هي اللغة التي تحدد الأصل فمن تكلم العربية فهو عربي •

غير أن هذه التعاريف لم تستغرق « منطقياً » خصائص اللغة • وقد يكون تعريف الدكتور ابراهيم أنيس في كتابه « دلالة الألفاظ » أقرب التعاريف الى التحديد والتقييد والمنطقية التي تحدد وتميز • فاللغة في نظر هذا الباحث هي :

ظاهرة انسانية ، اجتماعية ، متطورة(١٣) •

أو هي بالدقة « نظام عرفي لرموز صوتية يستغلها الناس في الاتصال ببعضهم أو في التفكير والحوار مع الذات والآخرين (١٤) •••

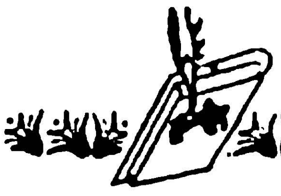
١ ـ هي ظاهرة انسانية :

من المعروف لدى علماء اللغة وباحثيها أنه لا توجد لغة على وجه الأرض غير بشرية • فاللغة ظاهرة بشرية لا حياتية عامة • ان مجتمعات القرود والنمل والنحل والدلافين وكل الحيوانات لا تعرف لغة تعادل حتى أضعف لغة بدائية يستعملها البشر ..

انه مهما يكن ذكاء المجتمع القردي فهو لم يستطع ايجاد لغة مشتركة • أو تطويرها لتصل الى مستوى أبسط اللغات البشرية • من هنا نقول ان اللغة ظاهرة بشرية • وشيء آخر هو ان كل طفل انساني قادر على تعلم اللغة بصرف النظر عن درجة ذكائه • اذ حتى « المنغولي » رغم تخلفه قد يتعلم اللغة ، بينما يبقى القرد أو « الشمبانزي » عاجزاً عن استعمال أية لغة ولو بدائية مهما سما ذكاؤه • وهذا دليل مؤكد على أن اللغة الانسانية لا ترد الى الذكاء كما يرى البعض ـ بل الى كونها ظاهرة انسانية • ولعل أقصى لغة تستعملها هذه الحيوانات هي بعض صرخات الحزن أو الفرح/هاها/ تنبعث عند الخوف أو الألم أو اللذة ••• وقد يكون للنحل ـ وحده ـ بين سائر المخلوقات الحيوانية أكمل وسيلة اتصال بعد الانسان ولكنه لم يطورها ولم ترتفع لديه الى مستوى الرمز المحول •• فقد لاحظ الباحثون أن النحلة بعد اكتشاف الطعام تعود الى خليتها وتؤدي بعض الرقصات تعلم بها بقية النحل عن مصدر الطعام(١٥) • مما يدل على أن النحلة تعين مكان الطعام بدقة من خلال هذه الرقصات فتهتدي بقية النحل الى المكان المشار اليه دون حاجة الى مرافقة النحلة الرائدة لرفيقاتها • فكيف يتم ذلك ؟ •

١ ـ تشير النحلة عند الرقص الى مكان معين فيه طعام •

٢ ـ تشير الرقصة التي ترسم دائرة أن الطعام موجود على مسافة قريبة في دائرة وسطها الخلية ولا يتعدى قطرها ٢٠٠ م •



٣ ـ تلجأ النحلة الى رقصة أخرى تحدد بواسطتها المسافة بدقة متناهية وتأخذ شكل حرف (8) في العربية المغربيـة فتركض الى الأمام ثـم ترسم دائرة كاملة الى اليمين وتعيد ذلك أكثر من مرة ٠

٤ ـ يرافق هذه الرقصة اهتزاز في البطن وتشـير هذه الحركة الأخيرة الى أن المسافة بين الطعام وبين الخلية أكبر من المسافة التي تشير اليها الدائرة وقد تصل الى ٦ كم أحياناً ويتناسب البعد مع عدد الهزات ٠

٥ ـ تشير النحلة الى الاتجاه وذلك بتحديد محور حرف (8) بالنسبة للشمس٠ فبقدر ماينحرف نحو اليمين أو نحو اليسار تتحدد الزاوية التي يحققهـا الطعـام بالنسـبة لمكـان الشمس ٠ وتستدل النحلة اذا حجبت الشمس بالغيـوم بواسطة حاسة مرهفة لنور الشمس ٠ هـذا يدل على أن النحلة قادرة على انتاج وتفهـم (مرسلة) أو رسالة تحتوي على عدة معطيات:

١ ـ موقع الطعـام ٠

٢ ـ اتجـاهـه ٠

٣ ـ مسافـة المكـان ٠

٤ ـ حفظ هذه الرموز في ذاكرتها وايصالها بأمانة الى الأخريات ٠ وهكذا فاذا كانت اللغة وسيلة تفاهم فقد أوصلت النحلة غايتها الى غيرها وهي لغة النحل الا أن الفارق بين لغة النحل ولغة البشر كبير ٠

آ ـ لغة النحل اشارية محضة ولا علاقة لها بالجهاز الصوتي (كالدولفين والقردة) ٠

ب ـ انها لغة (مورس) ولكنها نهارية لا ليليـة اذ ليست قادرة على ارسالها في الليل ٠

ج ـ لغة مغلقة لأن النحلة لا تتعامل مع غير خليتها ولا تنقل اليهن اشاراتها ٠

د ـ لا يتعدى محتوى المرسلة دائماً الموضوع الواحد وهو الاعلان عن وجود الطعام ٠

هـ ـ لا يمكن تحليل هذه المرسلة الى عناصر مؤلفة من جزيئات (حركات) تحمل كل منها دلالة يمكن تاديتها في رقصـات مختلفـة لأغراض مختلفة ككلمات اللغة ٠ لهذا فلغة الحيـوان (الحيوانية) لا تسمى لغة بالمفهوم الذي يعطي لخصائص اللغة البشرية في منظور الألسنيـة التاليـة :

١ ـ الابداعيـة في اللغـة ٠

٢ ـ التلفظ المزدوج ٠

٣ ـ التحـول اللغـوي ٠

٤ ـ الانتقـال التقليدي(١٦) ٠

٢ ـ وهي ظاهرة اجتماعية :

فالمجتمع بالنسبة للغة ضروري كالتربة بالنسبة للحبة ٠ ففي الحبة تكمن جرثومة الحيـاة ولكنهـا لا تعيش بدون تربة ٠ فالزهرة لا تنبت بدون حبة وهي بحاجة الى تربة كذلك ٠ وهكذا لغـة الناس انها مشروطة بأمرين : الانسان والمجتمع معاً ٠٠

وكل تخيل أو تكهن بأن الانسان قد يستطيـع التكلم أو اختراع لغته اذا هو عزل عن المجتمع هو تخيل محض وهو أقرب الى الخرافة لا الى الواقع ٠ وهذا ما ينطبق على القصـة الخياليـة لفيلسـوف الأندلس ابن الطفيل في (حي بن يقظان) ذلك لأنه لا تفكير بدون لغة ولا لغة بدون مجتمع ٠ وقد ذكرت القصة أن (حياً) ترعرع في أحضان الطبيعة وحده ثم فكر فيمن خلق وقـدر وهـدى حتى وصـل الى الايمان بالله للتدليل على أن الايمان واللغة فطريان وهو خيال أقرب الى شطحات الصوفيـة ومخيـلة الأدبـاء الرومانسيين ٠

٣ ـ وهـي متطـورة :

اللغة كائن حي ، تنمو اذا تهيـأ لها المنـاخ المناسب بشكل طبيعي ويتوقف نموهـا بعض الشيء اذا كانت البيئة التي تعيش فيهـا لا تعيش الحيـاة المتطورة بشكلها الطبيعي ٠٠ وقلت (بعض الشيء) لأن الحياة لا تتوقف أبداً وهي لا تكف عن التغـير مهما تكن درجة هذا التغير ٠ واللغة تواكب الحياة وتعكس مسيرتها المادية والروحية وليس تعكسهـا كما تعكس المرآة الصورة ولكنها تعكسها بفاعليـة الخالق والمنفعل في وقت واحد ٠

ومن خلال الدراسة التاريخية لتطور اللغة تبين « لجسبرسن » أن اللغة البشرية في تطورها تأخـذ المناحـي التاليـة(١٧) :



١ ـ الاتجاه نحو تيسير الأصوات :

أ ـ الخلو من المجموعات المتنافرة مثل (همخع) « مستنشرات » في عربيتنا القديمة والميل نحو تسهيل النطق · وربما كانت أية مقارنة بسيطة بين الشعر الجاهلي والشعر المعاصر أو العباسي كافية للتدليل على ذلك ·

ب ـ الميل نحو تقصير بنية الكلمات اذ نرى أن اللغة كلما تطورت تخلت عن هذه الكلمات الطويلة التركيب فقد قلت أو كادت مثل هذه الألفاظ التي كانت تستخدم في تراثنا القديم (احرنجم ، اقعنسس ، اشرأب ، سجنجل ·· الخ) وهذه الميزة تحققها (العامية) أكثر من الفصحى لأنها أقرب الى روح الشارع وفطرته المتخلية عن خصائص ومتطلبات الفصيحة · فهي كثيراً ما تدمج كلمتين أو أكثر في لفظ واحد طلباً للاختصار والسرعة ·

وقد بدأ هذا أول ما بدأ في العصر العباسي فقد استعملوا كلمة ايش = أي شيء

جلب = جاء ب

ونحن تستعمل اليوم الكثير من هذه المختصرات في حديثنا :

عقبالك = عقبى + لك

معلش = ما + عليه + شيء

وقد استمعت مؤخراً الى أغنية عراقية لم أعد أعرف اسم المطرب مطلعها : « شصيران » وأنا ابن آدم··· وبعد الاستماع اليها أكثر من مرة عرفت ان أصلها : أي + شيء + أصير + أنا ···

٢ ـ الميل الى الغناء أثناء النطق ··

ان الاهتمام بالتنغيم وتعدد الدرجات الصوتية في اللغة دليل على أن اللغة تجاوزت مرحلة حركة كونها وسيلة للتفاهم أو وسيلة للخطاب وحسب اذ أصبحت هدفاً جمالياً الى جانب ذلك ·

قال حسان

تغنَّ بالشعر اما كنت قائله
ان الغناء لهذا الشعر مضمار

ان اللغة هنا وسيلة وغاية معاً · وربما أكدت هذه الظاهرة العلاقة الحميمة بين العمل واللغة كما يرى أصحاب النظرية اللغوية الاجتماعية ·

٤ ـ وهي ذات نظام معين :

والنظام هو الحد الرابع من حدود تعريف اللغة · واذا كان التعريف الأول للدكتور ابراهيم أنيس قد أغفله فقد استدركه في التعريف الثاني فقال : انها نظام عرفي لرموز صوتية(١٨) ·· والنظام موجود في كل لغات العالم حتى البدائية منها. ولكن لكل لغة نظامها الخاص اللغوي والبنائي · ولولا ذلك لكانت اللغة فوضى ومجموعة من الأصوات لا رابط بينها ولولا ذلك لما كان لبناء الكلمة والجمل من ضابط أو قاعدة مقررة وبالتالي ما عدت اللغة لغة ·

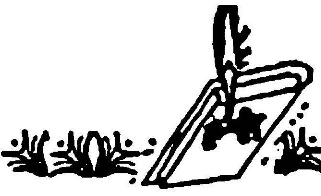
ان اللغة تستمر بالنظام، وبالضبط، بالقواعد. ولكنها تعيش بالحياة ان الحياة تميل باللغة دائماً نحو التفلت من القواعد الصارمة التاريخية ولكن النظام يحافظ دائماً على تماسكها وديمومة استمرارها القومي والتاريخي · والتوازن بينهما وهو منطق الحياة السوي واللغة السليمة ·

٢ ـ فرق بين فقه اللغة وعلم اللغة :

بالرغم من اعتراض البعض على التفريق بين فقه اللغة وعلم اللغة ، وبالرغم من الدعوة الى الاكتفاء بالمصطلح الأول التراثي دون المصطلح الثاني لأنهما مترادفان ، الا أن الباحثين اليوم يميزون بين فقه اللغة كمفهوم تراثي وبين علم اللغة الحديث أو علم الألسنية بأمور ثلاثة :

أ ـ الزمن ·
ب ـ المنهاج ·
ج ـ الموضوع ·

- فمن حيث الزمن تعد الألسنية أحدث العلوم ، اذ عرفت مع صدور كتاب فرديناند « دي سوسور » دروس في الألسنية عام ١٩١٦ م ·
- ومن حيث المنهاج تعتبر الألسنية منهاجاً وصفياً لا معيارياً فاللغة أي لغة تدرس كما هي وليس كما يجب أن تكون أو كانت ·
- ومن حيث الموضوع · تعزف الألسنية عن الموضوعات الظنية والتخمينية لنشأة اللغة وتطورها وتعتبرها من الأمور التاريخية والنظرية المحضة ولا علاقة لها باللغة كما هي · فنحن أمام لعبة شطرنج فيها حركة تقابلها حركة وكل حجرة لها دورها وعلاقتها باللعبة كلها الآن · ولكن لم يعد لنا علاقة ببداية اللعب وكيف كان؟..



ان علم اللغة اذاً ـ يتخذ موضوعاً لدراسته اللغة من حيث هي لغة أو على حد تعبير دي سوسور(١٩) : « دراسة اللغة في ذاتها ومن أجل ذاتها ، سواء كانت منطوقة أم مكتوبة » .

أما فقه اللغة فهو معياري يدرس اللغة من حيث هي : ما يجب أن يقال لا ما يقال بالفعل(٢٠) .

ان المعيارية التي يجعلها فقه اللغة همه الأول ليست من اهتمام علم اللغة وكذلك البحث في جمالية لغة أو تفضيلها على لغة أخرى . وعلم اللغة ليس مصطلحاً حديثاً في ميدان الدراسات في وطننا العربي بل في العالم كله . يذكر «دافيد كرستل» أحد أساتذة هذا العلم في جامعة « ريدنج » أن واحداً من أساتذة الجامعة التي يدرس فيها سأله : وهل للغة علم ؟؟(٢١) غير أن مصطلح فقه اللغة على العكس ، قديم الاستعمال في تراثنا . ولعل أول من استعمله في مفهومه اللغوي البحتي في لغتنا هو اللغوي « أحمد ابن فارس » (ت ٣٩٥ هـ) في كتابه « فقه اللغة » ثم تبعه « الثعالبي » « والفارابي » « وأبو الطيب اللغوي » بنفس العناوين ، .. ولكن مدلول هذه الكلمة أو هذا المصطلح « فقه اللغة » لم يكن يدل عندهم على منهج واضح أو نظرة عامة في تناول الدرس اللغوي.. بل كانت تدل على المعرفة العميقة لخصائص اللغة وأسرارها العميقة ..

وبالرغم من هذا الفرق الواضح في المصطلحين الا أن الكثير من الباحثين المتخصصين يهملونه ويخلقون اللبس والبلبلة في صفوف الدارسين والقراء .

يحدد المشرفون على العدد الخاص بالألسنية في مجلة الفكر العربي(٢٢) مدلول الألسنية أو علم اللغة بأنه « البحث العلمي في اللغات الطبيعية » من حيث اللفظ أو التركيب أو الدلالة .

بينما يستعمل الباحث الجزائري «محمد أركون» مصطلح علم اللغة مرادفاً لفقه اللغة أو بديلا عنه : وأخص بالذكر علم الألسنيات «La lang astics» الذي يختلف كثيراً عما يسمى علم اللغة أو فقه اللغة(٢٣) .

وكذلك فعل الدكتور محمد المبارك في كتابه « فقه اللغة »(٢٤) .

جاء في ص ٢٦ « ان علم اللغة بهذا المفهوم الذي بسطناه نرى أن نُطلق عليه أحد الاسمين علم اللغة أو فقه اللغة وكلاهما يفيد المقصود وينطبق على المفهوم العلمي لمباحث اللغة ... » ولست أدري كيف يكون الحديث عن نشأة اللغة مفهوماً علمياً أو بحثاً علمياً ؟؟!..

ومثلها فعل أستاذنا الدكتور صبحي الصالح في كتابه « دراسات في فقه اللغة »(٢٥) جاء في ص ٣ ما يلي : « من العسير تحديد الفروق الدقيقة بين علم اللغة وفقه اللغة لأن جل مباحثهما متداخل » واذا التمسنا التفرقة بين هذين الضربين من ضروب الدراسة اللغوية وجدناها تافهة لا وزن لها . ثم يقترح على الباحثين العرب « أن لا يستبدلوا بهذه التسمية القديمة شيئاً وأن يعمموها على جميع البحوث اللغوية لأن كل علم لشيء فهو فقه .. » . كما يقترح اقصاء التفكير الفلسفي عنه . ! .. لئلا تجيء أحكامه مطبوعة بالطابع الغيبي أو ما وراء الطبيعة أو المنطق الصوري .. ويعرفه بأنه اي فقه اللغة « منهج للبحث استقرائي وصفي يعرف به أصل اللغة التي يراد درسها وموطنها الأول وفصيلتها وعلاقتها باللغات المجاورة أو البعيدة الشقيقة أو الأجنبية وخصائصها وعيوبها ولهجاتها وأصواتها وتطور دلالتها ومدى نمائها قراءة وكتابة .. »(٢٦).

وهذه البحوث المتشعبة كما نرى تشمل :

١ ـ **تاريخ اللغة** : « أصلها وروابط قرباها وتطور خطها .. » الخ وهي بحوث غيبية تأملية أو فيلولوجية تبحث في الوثائق والنصوص المكتوبة ولغتها وتصحيحها ..

٢ ـ **علم الصوت** : أصوات اللغة وتطورها .

٣ ـ **علم الدلالة** : تطور دلالتها ومدى نمائها .

ومن المؤكد أن العلم الأول لا علاقة له بالألسنية أو علم اللغة كما حدده مؤسسه «فرديناند دي سوسور». غير أن علم اللفظ والتركيب والدلالة في اللغة كما هي ، هو المقصود ... ويغدو من اليسير التفريق في رأينا بين علم اللغة وفقه اللغة .

وحتى ينجلي الريب في خلط المصطلحات يجب أن نعرف أن جامعاتنا العربية أو بالتحديد والعلم والمسؤولية الجامعة السورية واللبنانية بقيتا حتى



١٩٦٨ تدرسان مادة فقه اللغة في السنة الثالثة لطلاب قسم اللغة العربية وآدابها من خلال ما يلي(٢٧) :

أ ـ **لمحة عامة عن اللغات السامية وصلتها بالعربية ٠**

ب ـ **خصائص اللغة العربية ٠**

ج ـ **نصوص مختارة من « الخصائص » لابن جني ومن المزهر للسيوطي ودراسة مقدمة الجمهرة لابن دريد ٠**

وليس في هذه المادة أية اشارة أو ومضة مجدية ودقيقة عن الألسنية أو علم اللغة لحديث ٠٠ ترى أليس لحديث الأستاذ صفوان قدسي والأستاذ يوسف اليوسف ما يبرره رغم قسوته ؟٠٠

ذكر الأستاذ صفوان (٢٨) :

« ان احجامهم ـ أي اللغويين العرب ـ عن متابعة مايجري في العالم على صعيد الأبحاث اللغوية، قد وضعهم خارج دائرة المهمة الموكول اليهم أمر القيام بها ٠٠ » ٠

وطرح الأستاذ يوسف اليوسف الشعار التالي ودعا كل مفكر الى تبنيه :(٢٩) « علينا أن نسحب دراسة اللغة العربية من أيدي الأكاديميين الذين هم ليسوا الا جزءاً من واقع الموات الراهن ٠٠ » ٠ ان الأكاديميين جزء من هذا الواقع هذا صحيح ، ولكن القفز خارج الواقع أو اطلاق رصاصة الرحمة عليه لا تخلق البديل ٠ البديل يكون في تغييره عن طريق تطويره ، عن طريق الاضافة اليه ، لا عن طريق الغائه ٠٠ وهي مسألة عامة كما نرى وليست خاصة ٠

٣ ـ فرضيات ٠٠ نشأة اللغة وبداية العربية ٠٠

البحث في نشأة اللغة كظاهرة بشرية قديم جداً ، ومحاولات اثبات أن لغة بشرية ما هي أصل اللغات وأقدمها كثيرة جداً ٠

يحدثنا (هيرودوت) أن بعض ملوك الفراعنة واسمه (ابستميك)(٣٠) أراد أن يبرهن أن اللغة المصرية القديمة هي أصل اللغات في العالم فأمر بعزل طفلين عن الناس منذ ولادتهما وكفل لهما الغذاء والكساء بصمت مطلق بحيث لا يسمعان من الناس كلاماً أو شبه الكلام ، ثم انتظر شهوراً حتى سمعهما ينطقان بأول كلمة مسموعة تتكون من أصوات كالتي ينطق بها الانسان ظناً منه أن مثل هذه الكلمة لا بد أن تكون احدى كلمات المصرية القديمة ، ولكن خاب ظنه ، فقد تصادف أن كانت الكلمة الأولى « بكوش » التي تعني في (الفريجية) احدى اللغات القديمة « الخبز » ٠ وظهر له أن الفريجية أقدم من لغته ٠

وبعد آلاف السنين تتكرر المحاولة على يد فريدريك ملك صقلية عام ١٢٠٠ ميلادية لمعرفة سر اللغة وفي عام ١٥٠٠ م على يد جيمس الرابع ملك اسكتلندا ٠ وقد أكد عالم سويدي في/ق١٧/م لمستمعيه أن الله يتكلم في الجنة اللغة السويدية ويتكلم آدم الدانمركية وتتكلم الحية اللغة الفرنسية(٣١) والغريب أنهم يتفاهمون بدون ترجمان ؟ ٠٠ وربما كنا نحن العرب أسبقهم جميعاً الى امتلاك اللغة الأولى ٠ فما دام آدم هو أبا البشر فان لغته حتماً هي أم اللغات ٠ وآدم عندما رثى هابيل بعد أن قتله أخوه قابيل رثاه بلسان عربي ركيك ٠

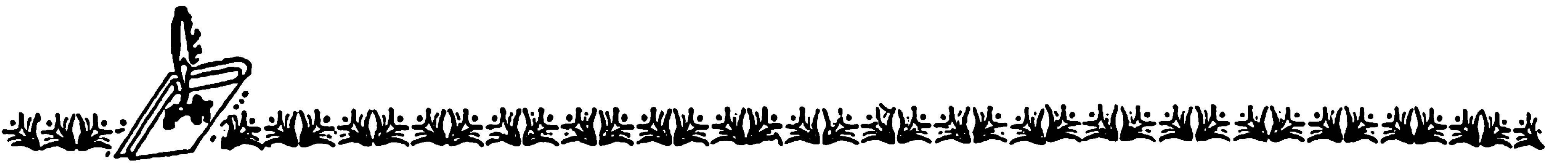
تغيرت البلاد ومن عليها
ووجه الأرض مغبر قبيح

أيا هابيل لا تقتل فاني
عليك اليوم محزونا أصيح(٣٢)

وبصرف النظر عن الخلاف التاريخي الذي حصل بين المعتزلة وخصومهم حول أصل اللغة ٠ هل هي توقيفية من الله عز وجل أم هي مواضعة واصطلاحاً من البشر أنفسهم ؟ فقد رأى المحافظون أن اللغة توقيفية واحتجوا بقول الله في كتابه : وعلم آدم الأسماء كلها(٣٣) ٠

وقالوا : ان الأسماء تعني كل شيء وذكر الأسماء دون الحروف والأفعال لأنها أصل الاشتقاق وأصل اللغة ٠ ورأى المعتزلة أن اللغة اصطلاح ومواضعة ٠ واستمدوا أدلتهم من المنطق العقلي ، وقد شرح آراء الطرفين بالتفصيل شيخ اللغويين العرب «ابن جني وأستاذه أبو علي الفارسي» ٠ ولكن ابن جني لم يحدد موقعه بدقه في هذا الصراع ، فهو تارة يؤيد رأي المعتزلة دون ذكر اسمهم(٣٤) فيقول :

« وذهب بعضهم الى أن أصل اللغات كلها انما هو من الأصوات المسموعات ٠ كدوي الريح وحنين الرعد وخرير الماء وشحيج الحمار ونعيق الغراب ٠ الخ ٠٠ ثم ولدت اللغات عن ذلك فيما بعد ٠ وهذا عندي وجه صالح ومذهب متقبل ٠ » حكم(١) وفي نفس الصفحة يتابع الحديث فيقول :



« واعلم فيما بعد ، أنني على تقادم الوقت ، دائم التنقير والبحث عن هذا الموضع فأجد الدواعي والخوالج قوية التجاذب لي ، مختلفة جهات التغول على فكري وذلك أنني اذا تأملت حال هذه اللغة الشريفة ! ٠٠ الكريمة اللطيفة وجدت فيها من الحكمة والدقة ٠٠٠ ما يملك علي جانب الفكر ٠

آ ـ فمن ذلك ما نبه عليه أصحابنا رحمهم الله ٠

ب ـ ومنه ما حذوته على أمثلتهم ٠

ج ـ وانضاف الى ذلك وارد الأخبار المأثورة بأنها من عند الله عز وجل ٠

« فقوي في نفسي اعتقاد كونها توفيقاً من الله سبحانه وأنها وحي ٠٠٠ » حكم (٢) رغم وضوح تناقض الموقفين أو حيرة ابن جني كما صرح بعد ذلك في تفضيل أحد المذهبين : الا أن المرء يلتمس العذر له ، ذلك أن ابن جني لا يستطيع مجاراة المعتزلة الى النهاية ولا سيما وقد ذهب المأمون رجل العلم والمنطق وبالتالي فهو لا يستطيع مخالفة الجمهور الذي ينظر الى اللغة العربية نظرة قدسية فهي لغة شريفة وهي من عند الله ، وهي لغة القرآن ٠ لكل هذا فهو ٠٠ كشيعي يتقي ، غير أن هذا ليس موضوعنا الجوهري ٠ الذي نريد بحثه ، هو شكل اللغة في بداياتها وليس الحديث عن مصدر نشأتها ، المراد هو البحث عن شكل هذه اللغة عند استعمالها الأول ٠

هل كانت حرفاً أم كلمة ؟ أم مقطعاً من كلمة ؟٠

هل جاءت اللغة التي حكت أصوات الطبيعة والنفس في البداية كلمة تامة أم حرفاً واحداً ؟ وهل كانت الكلمة الواحدة ذات مقطع واحد ثنائي ؟ أم ذات مقاطع متعددة ثلاثية أم رباعية أم خماسية ؟؟

أي مصدراً ما ؟؟٠٠

آ ـ في البدء كانت الكلمة :

يجمع الكوفيون والبصريون على أولية الكلمة، هذه الكلمة ، هي المصدر أصل المشتقات عند البصريين وهي الفعل أصل المشتقات والكلام عند الكوفيين ٠ ولكنها كلمة « بنية واحدة لها مدلول تام عندهم جميعاً(٣٥) ٠

ب ـ في البدء كان الكلام مقطعاً ذا حرفين اثنين :

يعتبر ابن دريد أول معجمي عربي رتب معجم جمهرة اللغة مبتدئاً بالثنائي الصحيح أ ب بَ ـ أ ت تَ وكان تكرار الحرف بالتضعيف ـ عنده ـ لا يخرج الصيغة عن أصلها الثنائي ٠ وفعل مثله ابن فارس في معجمه « مقاييس اللغة » والتزم بهذه الثنائية المعجمية مثلهما ولم يحد عنهما قيد شعرة « الأصبهاني صاحب كتاب غريب القرآن(٣٦) كما ذكر الأب أنستاس الكرملي ٠ هذه الثنائية المعجمية كما ظهرت في الجمهرة والمقاييس وغريب القرآن قابلتها ثنائية أخرى عدت الأصل الأول للكلمات العربية هو الثنائية ٠ وهذه الثنائية التاريخية ـ كما سموها ـ وهي تعود لدى أكثر القائلين بها الى تفسير نشأة اللغة الانسانية بمحاكاة الأصوات الطبيعية كتقليد الانسان أصوات الحيوان ، وأصوات مظاهر الطبيعة أو تعبيره عن انفعالاته الخاصة أو عن الأفعال التي تحدث عند وقوعها أصواتاً معينة » فالكلم وضعت في أول أمرها على هجاء واحد متحرك فساكن ، محاكاة لأصوات الطبيعة ، ثم فئمت أي زيد فيها حرف أو أكثر في الصدر أو القلب أو الطرف فتصرف المتكلمون بها تصرفاً يختلف باختلاف البلاد والقبائل والبيئات والأهوية(٣٧) ولذلك فان من يتقرى كلم العربية بانعام نظر يجد أن لمعظم موادها أصلا يرجع اليه كثير من كلماته ان لم يكن كلها ، خذ مثلا على ذلك مادة « فل » وما يثلثها تجد الجميع يدور حول معنى الشق والفتح : فلح ـ فلج ـ فلع ـ فلق ـ فلد ـ فلى ٠٠ الخ ومثل ذلك مادة قط : قطع ـ قطر ـ قطف ـ قطن ـ قطل (٣٨) ٠

ولا شك أن الباحث يجد الشواهد الكثيرة على ذلك في لغتنا ولا سيما في الثنائي المضاعف أو الثنائي الصحيح كما سماه « ابن دريد » ٠ ويعتبر أحمد فارس الشدياق صاحب كتاب « سر الليال » المطبوع ١٨٨٤ م أول فارس من فرسان الثنائية التاريخية الموضح لها المدافع عنها يقول :(٣٩) « وها أنا أذكر لك بعض الأسباب التي سولت لي أن أعتبر المضاعف أصلا ٠٠٠ واحدها أني رأيت معظم اللغة مأخوذ من حكاية صوت أو حكاية صفة ٠٠٠ وأن هذه الحكاية انما تأتي بالمضاعف ٠٠٠ فكان الأصل الثنائي دال بلفظه على جنس المعنى وأن الحرف المزيد دال على



نوعه . « فقلما ترى في المضاعف معنى الا رأيت في مزيده مثله أو ما يقاربه » .

« صدَّ = صدأ _ ألَّ = ألب _ كدَّ = كدح _ سلَّ _ سلب .. الخ ... »

وثانيها أنك تجد أفعالا مجهولة الأصل وأصلها من المضاعف معلوم وذلك نحو امتخر العظم أي استخرج مخه فهو لا بد أن يكون من امتخ اذا لم يجيء المخر بمعنى المخ ... وثالثها دلالة الثنائي على جنس المعنى «غمّ وغمت وغمد وغمر وغمص وغمس وغمض وغمط وغمق وغمل » فانها كلها تدل على الستر والتغطية مع اختلاف المعاني ...

وتبعه في نفس الرأي الشيخ ابراهيم اليازجي والأستاذ جرجس زيدان . وعرف بهذا الرأي ودافع عنه الأب انستاس الكرملي في كتابه « نشوء اللغة » وقام الأب « مرمرجي الدومنيكي » بعدهم بمحاولة معجمية رد فيها الثلاثي الى أصله الثنائي في العربية وبعض اللغات السامية . وأشار الى أن الثنائي المضاعف كـ (مصَّ _ حمَّ _ مسَّ) قد جاء في السريانية بحرفين متحرك فساكن (مصْ _ حمْ _ مسْ) وقس على ذلك ..

وربما كان آخر المعاصرين والمحدثين التزاماً بهذا الرأي الأستاذ يوسف اليوسف الذي ذهب الى أن اللغة العربية مرت بأربع مراحل تطورية(٤٠) .

الأولى : مرحلة النشوء :

وقد انبثقت هذه المرحلة من الطبيعية أو من جملة محاولات الانسان الهمجي في تقليده لأصوات الطبيعة . كان الروح لم يزل فجأ ولم يكن أكثر من أداة تسجيل خشنة تحاول أن تلتقط الأصوات ...

« وهكذا وجدت كلمات من مثل : طر ، فر ، خر ، رف ، جر ، هو ، در ... الخ ومن الملاحظ أنه في هذه المرحلة كان على الصوت أن يرسم الواقعة ، وكان على الواقعة أن تحدد صورة الصوت أو شكله تحديداً مسبقاً .. »

ومما يرفع احتمال هذه المرحلة أن المفردات ذوات الحرفين لم تزل قائمة في اللغة العربية حتى اليوم .. وكذلك ترفع هذا الاحتمال المرحلة اللاحقة لها .. »

المرحلة الثانية : راحت اللغة تكون مفردات جديدة من مضاعفة المفردات ذات الحرفين . جر = جرجر ... الخ(٤١) .

وفي المرحلة الثالثة : وجد أن من الممكن حذف الحرف الثالث ليأتي الثلاثي الجديد معبراً عن العمل دون اشارة الى استمراريته . فبدلا من أن نقول جرجر أصبحنا نقول جرر وبدلا من مدمد أصبحنا نقول مدد وهكذا . ثم يؤكد الباحث تأكيد العالم أنه « لا بد من أن يكون تشكل الثلاثي قد بدأ على هذا النحو » . وهذه « اللابدّية » التي اعتمد عليها الباحث لا تسوغها الأسباب التي ذكرها :

١ _ لأن العربية تحتفظ بالرباعي المكرر أو المضاعف . وبالثلاثي الذي أسقط حرفه الثالث منبثقاً عن ذلك الرباعي أيضاً الخ .

ان هذه الأسباب استئناسية وليست توكيدية والا لكان وجود الثلاثي وحده كافياً لاعتباره الأصل الأول في نشوء العربية لأن العربية تحتفظ به ...

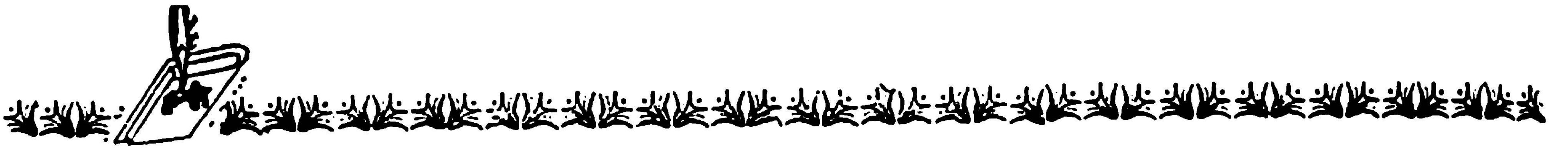
وليس من بين الأعلام « الثنائيين » الشيخ عبدالله العلايلي كما ظن الأستاذ صلاح الدين زعبلاوي سامحه الله فهو علم الأحادية بلا منازع كما سيأتي(٤٢) .

واذا كان هؤلاء الباحثون الحصيفون يتفقون على أن الثنائية هي الأصل في نشوء العربية . فانهم يختلفون فيما بينهم على النقلة الثانية . ثم في تعليل الوصول الى مادة الثلاثي ..

فقد رأى الأستاذ يوسف اليوسف أن الانتقال كان من الثنائي الى الرباعي مباشرة ثم الى الثلاثي كمرحلة ثالثة . بينما رأى الشدياق وجورجي زيدان والكرملي والدومنيكي أن الثلاثي مرحلة ثانية في تطور العربية أعقبت الثنائي مباشرة . ولكن الحرف الزائد على الثلاثي هو الحرف الأخير عند الشدياق والأرسوزي . وهو الحرف الأخير أو الوسط أو الأول لا فرق عند الأب « انستاس الكرملي والدومنيكي » وجورجي زيدان . وانفرد العلايلي وحده عندما بحث في موضع زيادة الحرف الثالث بعد الثنائي فقال ان مكانه الوسط دائماً(٤٣) .

٣ _ وفي البدء كان الواحد وحده :

وهناك رأي ثالث يرى أن الأحادية هي الأصل . وهذا هو رأي العلاّمة المبدع الشيخ العلايلي في كتابه الرائع « مقدمة لدراسة لغة العرب » . ان من أهم ما انتهينا اليه من آراء فرض أن الجدول الهجائي بأصواته (حركاته) هو لغة الانسان القديم



وتقدير أن نشوء العربية كذلك كان أحادياً فثنائياً فثلاثياً . الخ وتحقيق أن العربية انتقلت من دور كانت فيه صوتية تماماً على أدوار متعاقبة(٤٤) .

وقد قرر المؤلف أن جميع اللغات مرت في ثلاثة أدوار . وأسمينا الدور الأول دور المقطع البسيط . وأشرنا الى أن الدور الفطري في غايته أدى الى حروف الجدول الهجائي بأصواتها لتدل دلالات ثابتة تختلف باختلاف الصوت مع الحرف . وبعودتنا الى الطرف الأقدم من لغة الانسان نخلص الى أن وحدة اللغات الحقيقية هي هذه الحروف بأصواتها ، وان الجدول الذي هو بسيط أية لغة . قد كان لغة في ظرف بعينه هي لغة الانسان الذي ارتقت البشريات عنه(٤٥) فاذا طبقنا هذا الجدول في تحليل بعض كلمات العربية خرجنا بمقاربات يمكن عليها فرض التطور :

مثال ١ ـ :

شجر = شجرة = ش + ج + ر .
ش = ومعناه سن هو ينظر الى مطلق النبات .
ج = ومعناه جمل وهو ينظر الى مطلق الارتفاع .
ر = ومعناه رأس .

المجموع : نبات مرتفع له رأس .

مثال ٢ ـ :

جبل = ج + ب + ل .
ج = معناه ارتفاع .
ب = معناه بيت .
ل = معناه الملاصقة والمساس .

المجموع : بيت مرتفع ملاصق وكانه للسحاب أو للأرض .

س ١ ـ كيف توصل الانسان الفطري الى هذا الجدول الهجائي بمجموعة حروفه وأصواتها ؟

ج ١ ـ بالمصادفة ومحاكاة الطبيعة وتقليدها .

س ٢ ـ هل تفرعت اذاً كل لغات العالم عن مصدر واحد ؟

ج ٢ ـ لا نطمئن الى ذلك وانما هي وليدة أسباب مكانية اجتماعية وانفرادية كالعادات وليدة الطبائع والظروف .

« أنا سميت الثور ثوراً لأنه يثير الأرض أي يفلحها . في بيئة أخرى قد تطلق عليه تسمية مستمدة من صوته . يختلف الملحظ الادراكي فتختلف الكلمات . ولا اعتباطية في الأمر ... »(٤٦) .

وهكذا ففي كل كلمة خزانة من المضامين ، عدد من الجمل تنسق حسب ترتيب الحروف المتناسب مع حركة الحدث والصوت فيكون المدلول المراد .. ومن اللافت للنظر أن الشيخ عبدالله العلايلي لم يتراجع أو يعدل من أصول فرضية أو معاني جدوله رغم مرور أكثر من نصف قرن عليها . ورغم تعرضه للكثير من النقد واتهامات الأكاديميين(٤٧) . فهو في مقابلة أجريت معه عام ١٩٧٩ م يؤكد أن : «الأحادية التي قلت بها كنت الوحيد القائل بها . كان لي صديق كبير هو « بول كراوس » وقد أبدى لي اعجابه بالكتاب وعارض قضية الأحادي لكنني أتمسك بهذا الرأي . التحليل اللغوي ان لم يكن جريئاً لم تهتد الى دلالة اللفظة لأن اللفظة حرفاً فحرفاً هي جملة كاملة لا يوقف على معناها الا من خلال الأحادية ... مثلا الفاء تفيد الظرف . الوعاء . الكاف تفيد النكوف أي الاستدارة ومنه سمى الأذن « الكوف » واشتق اسم الكوفة التي بنيت مستديرة .

اذن المعنى المتحصل من ظرف + استدارة هو منكوف ظرفي »(٤٨) .

ويبدو أن العلايلي شق الطريق الوعر لمن جاء بعده. ولكنه كان السابق والمصلي معاً في هذا الميدان، دون أن نهمل الجهد الكبير الذي بذله الأستاذ حسن عباس في دراسته الجادة « الحرف العربي والشخصية العربية »(٤٩) فهو يعود بدراسته الى طفولة الانسان العربي في حروفه البكر مثلما يعود المحلل النفسي الى طفولة مريضة ، ينقب في تاريخ حياته المنسي عن نقطة الانزلاق التي بدا منها الانحراف .

والحروف العربية انما هي جذور الانسان في الطبيعة والتاريخ معاً ..

ولهذا بالذات استهدفت لحملات مشبوهة رمت الى استبدال الحرف اللاتيني بها والدراسة تعني مبدئياً بالحروف العربية كوحدات صوتية (فو نيمات) .



كما تقوم على صدى أصوات الحروف في النفس استشفافاً لخصائصها ومعانيها • وفي سلسلة من الافتراضات رأى الباحث أن الحياة العربية عرفت ثلاث مراحل تطورية :

آ ـ الصيد •

ب ـ الزراعة •

ج ـ الرعي •

وقدر أن لكل مرحلة حروفها التي عرفت فيها • ففي مرحلة الصيد عرف الانسان البدائي حروف (أ ـ و ـ ي) وهي حروف العلة • وفي مرحلة الزراعة عرف الحروف (ف ـ ل ـ خ ـ ت ـ ذ) وفي مرحلة الرعي استكمل الانسان العربي الأول بقية الحروف الأبجدية •

ثم قدر الكاتب أن الحروف العربية بأصواتها توحي بمختلف الأحاسيس والمشاعر ، واستقر رأيه أخيراً على جدول التوزيع التالي :

١ ـ لحاسة اللمس ٦ حروف هي : (ت ـ ث ـ ذ ـ د ـ ك ـ م) •

٢ ـ لحاسة الذوق حرفان هما : ر ـ ل •

٣ ـ لحاسة البصر ١١ حرفاً هي : (أ ـ ب ـ ج ـ س ـ ش ـ ط ـ ظ الخ •

فحرف الميم اللمسي أثر بخصائصه الايحائية والايمائية في معاني المصادر التي تبدأ به بنسبة ٥٠٪ وترتفع بحرف اللام الذوقي الى ٦٦ ٪ • أما حرف الشين البصري فقد بلغ تأثيره في معاني المصادر التي تنتهي به ٨١ ٪ وتبلغ مع حرف العين الشموري في المصادر التي تبدأ به ٨٨ ٪ ! •• الخ ومن بين « ٢٩٣١ » مصدراً ومشتقاً تبدأ بحرف النون في المعجم الوسيط ـ وهو استقراء شامل ـ وقع اختياره على ٣٦٨ مصدراً قد اعتمد لكل منها معنى أصلا واحداً أو معنيين • وقد وجد أن حرف النون عندما يقع في أول المصادر يلفظ صوته بشيء من الشدة والتركيز • وعندما يقع في نهايتها يلفظ بشيء من الرقة والاستكانة ولذلك فقد طبع المصادر التي تبدأ به بنسبة ٦١ ٪ بمعاني الرنين والاهتزاز والانبثاق•

كما أنه طبع المصادر التي تنتهي به بمعاني الرقة والأناقة والجمال بنسبة ٤١ ٪ وهكذا ••(٥٠)

١ ـ هل يكفي معرفة معاني ٢٨ حرفاً لمعرفة معاني الكلمات العربية كلها ؟

٢ ـ هل يكفي معرفة معاني حروف مصدر معين وجمعها معاً لمعرفة معناه ؟

٣ ـ ان (كلم ولكم وملك وبرق وقرب ورقب وبقر •• الخ كلمات اختلفت مواقع حروفها فكيف نميز بينها ؟

يجيب الكاتب : ان معنى المصدر الجذر يتحدد بالأمور الثلاثة التالية :

آ ـ خصائص حروفه ومعانيها •

ب ـ كيفية ترتيبها •

ج ـ جملتها الصوتية •

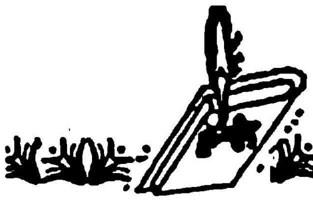
لا شك أن للبحث قيمته الطريفة والجادة وقدرته الزائدة على التشويق والاستزادة ، ولكن تطور اللغة وواقعها الراهن جعل أمثال هذه البحوث ومحاولة الرجوع الى شكلها قبل آلاف السنين ضرباً من التخيل ليس الا •

وبعد •

هل الأحادية فرضية حديثة ومذهب معاصر ؟؟ ألسنا نجد في خصائص ابن جني بذورها ونسغها • لقد جاء في الخصائص « باب امساس الألفاظ أشباه المعاني » ما يلي :

« وذلك أنهم قد يضيفون الى اختيار الحروف وتشبيه أصواتها بالأحداث المعبر عنها بها ترتيبها وتقديم ما يضاهي أول الحدث وتأخير ما يضاهي آخره وتوسيط ما يضاهي أوسطه سوقاً للحروف على سمت المعنى المقصود والفرض المطلوب • وذلك قولهم « بحث » فالباء لغلظها تشبه بصوتها خفقة الكف على الأرض والحاء تشبه مخالب الأسد وبراثن الذئب ونحوهما اذا غارت في الأرض والتاء للنفث والبث للتراب وهذا أمر تراه محسوساً محصلا فأي شبهة تبقى بعده ؟ » :

هي فرضيات ثلاثة قد تكون واحدة منها مصيبة وقد تكون اثنتان وقد تكون كلها مصيبة • اذ ان



اللغة تقليد لأصوات الطبيعة ومحاكاتها في النفس ، وليست أصوات الطبيعة كلها ذات مقطع واحد أو مقطعين • وقد تكون فرضية أخرى ـ لما نعرفها ـ أقرب الى الصواب ، فنحن نضرب في متاهة العصور وافتراض «الكيف» كان ؟ والاحتمالات كلها مفتوحة وقد نعطي لجهدنا بعض خصائص العلمية بالاعتماد على أثريات اللغة كما فعل الشيخ عبدالله العلايلي فنكون أقرب الى الموضوعية والاقناع ، ولكننا دائماً في هذا الموضوع مع التاريخ اللغوي وغيبية البدء •

وربما جاز لنا أن نفترض ـ نحن ـ مع علماء البصرة والكوفة أن الكلمة في النطق كانت أولا قبل الحرف وأن هذه الكلمة كانت بنية كاملة لا مقطعاً واحداً ذا حرفين اثنين أو حرف وحركة ، وأنها جامدة ومقلدة لأصوات الطبيعة لا مشتقة تحمل مع الحدث فكرة الزمن ، أي أنها كثيرة المبنى قليلة المعنى(٥١) كانك تسمع جعجعة ولا ترى طحناً •

ونحن نظن أنها كانت أميل الى الطول منها الى القصر معتمدين في ذلك على مراقبة الكلمات الجاهلية والبدائية، ومعتمدين على تاريخ الأسطورة عند البدائيين الذي يؤكد أن الانسان الفطري ما كان يفرق بين الاسم والمسمى • وغالباً ما يكون الاسم الكبير لديهم للشيء الكبير والاسم الصغير لمثله • فالاسم عندهم ليس رمزاً وعلامة وحسب بل كان أصلا ثانياً للشيء فالعين ترسم عيناً وتسمى عيناً وكذلك الجمل والبيت ••• الخ(٥٢) •

يحدثنا تاريخ نشوء الفن أن رسم الحيوان كان تجنباً لشره وتوقياً منه وربما ساعد تسديد النبل على صورة الوحش المرسوم على اقتناصه بسهولة • والقول ان الكتابة قديماً كانت رسماً للغة المنطوقة أو المصوتة أي للأشياء المعبر عنه قول تؤكده الحفريات والرسوم الأثرية الباقية على جدران الكهوف القديمة •

وقد قرر « جسبرسن » فيما سبق الاشارة اليه في بداية البحث وبالاعتماد على أسس ثلاثة

١ ـ دراسة مراحل نمو اللغة عند الأطفال •

٢ ـ دراسة اللغة في الأمم البدائية •

٣ ـ دراسة تاريخية للتطور اللغوي •

ان اللغة تميل نحو الايجاز والقصر كلما اتجهت نحو التطور الحضاري • كما يحدثنا تاريخ المولدين في العصر العباسي أن هؤلاء أخذوا يستعملون الكلمات الأوجز اختصاراً ـ أيش ؟ وليش •• الخ ونجد في العاميات كلها اليوم هذا الميل لاختصار حروف الكلمات ودمجها معاً تسهيلا للنطق وطلباً للاختصار • لذا فاننا نظن أن الكلمة منطوقة كانت أولا ثم جاءت معرفة الحروف تالية لها، وأن الحروف عملية ليست بنائية الا من الناحية الصناعية وليست تاريخية أصولية • فقد احتيج الى الحروف عندما فكر الانسان في التدوين فقط • ونحن كما نرى ـ لا نحتاج الى الحروف أو معرفتها عند التكلم ونحتاج اليها عند الكتابة • ان الأمي والمتعلم يلفظان نفس الكلمات ويفهمانها ولكن المتعلم يتميز عنه بمعرفة الكتابة أي باستعمال الحروف •

فالحرف علامة تدوين •

والكلمة علامة نطق •

والفرق بينهما كبير ان من الناحية الزمنية أو من الناحية العملية تماماً • ان الحروف قواعد اللفظ أو ضوابطه والقواعد في اللغة وغيرها مرحلة تالية يسبقها التأسيس في أي شيء • والتأسيس هنا هو النطق ، الكلام ، ثم جاءت المرحلة التالية وهي التدوين وهنا كانت الأبجدية • وقد تكون الأبجدية الأولى في العالم « أما » واحدة أكثر من اللغة وأقل من الأعداد •

وقد حاول العقاد رد الأبجدية العالمية الى مصدر واحد هو الأبجدية السامية أو الفينيقية(٥٣) « فاللغات الهندية الأوربية الجرمانية التي أصلها اللاتينية أو (الفردية) كما يسميها العقاد تستعمل أبجدية هي نقل عن أبجديتنا مع تحريف قليل

١ ـ أبجد = A - B - C - D

مع ملاحظة C في بداية الكلمة الانكليزية Car مثلا •

٢ ـ هوّز = H - W - Z

٣ ـ كلمن = K - L - M - N قرشت K - R - S - T

وليس هذا التوافق مصادفة ، فلا بد أن تكون احدى الأبجديتين أصلا • وظل السؤال طويلا عما تكون الثانية ؟



ولكن دلالة الحروف قطعت المقال ٠

فالباء من بيت والجيم من جمل والعين من عين ٠٠ الخ ٠ ولغتهم تعجز عن رد أصول الأبجدية الى لغتها وليست كذلك لغتنا ٠

نتيجة :

اذا كانت الأبجدية تالية للكلمة واللغة المنطوقة، واذا كانت اللغة تستخدم دون شرط معرفة الأبجدية ٠ فان هذا يعني أن ادراك الطفل للغة ادراك كلي (غاشتالتي صيغة تركيب كاستعمال ٠ ولكن معرفة بنيتها واستخدامها قراءة وكتابة يجب أن يعتمد على التحليل أو على الحرف البنائي « الصناعي » ٠

ان الطفل يذهب الى المدرسة لا ليتعلم اللغة وكذلك الأمي رجلا أو طفلا ـ بل ليتعلم القراءة والكتابة ٠ وهذه العملية تعتمد بالأساس على الحرف الأبجدي وبه يجب أن نبدأ تعليمهم لا بالجملة او بالكلمة ٠ وقد دلت التجربة والتاريخ التعليمي على أن البدء بالحرف في تعليم العربية يجعل المتعلم أقوى وأقدر على قراءة الكلمات وكتابتها وربما ضبطها كذلك ٠ وان شكوى المعلمين اليوم من ضعف التلاميذ في مادة الاملاء والكتابة والقراءة خاصة يرجع في الأساس الى طول الزمن الذي يستغرقه المتعلم حتى يفرق بين الحروف في الكتابة والتعرف عليها بأشكالها المتعددة في القراءة كذلك ٠

وأجد العذر لنفسي في دعوة كهذه ٠ لأن لكل لغة خصائصها وأساليبها في التعلم والخطاب ٠ ولعلي أخيراً استطعت أن أضع سؤالا واحداً في جدوى طرائق تعلم اللغة فقهاً وعلماً وتعليمها ٠٠٠

علي داود

* * *

☐ الحواشي :

١ ـ يقول جورج واتسن : ان لم تكن وجوديا في الاربعينات وبنيويا في الغمسينات، وماركسيا في السبعينات ومتحمسا لنظرية اللغويات في النبعينات ، قضي عليك بسهولة باعتبارك شخصا تعوزك الحساسية ازاء مقتضيات الحياة الفكرية « المعرفة عدد ٢٦٦/ نيسان ١٩٨٤/ نحن واللغويات ، عبد النبي اصطيف ص /١٢/ ٠

٢ ـ يوسف اليوسف (نحو فلسفة اللغة العربية) مجلة المعرفة عدد ١٧٨ كانون ١/١٩٧٦/دمشق ـ ص ١٧ ٠

ـ صفوان قدسي (اللغة العربية والعصر) مجلة المعرفة العدد نفسه (ص ١٥) ٠

ـ عبد النبي اصطيف (نحن واللغويات) مجلة المعرفة العدد ٢٦٦ نيسان ١٩٨٤ م ٠

ـ محمد اركون (التراث والموقف النقدي التساؤلي) حوار مجلة مواقف عدد ٤٠ شتاء ١٩٨١ م ٠

٣ ـ دراسات عربية العدد /٢/ كانون اول ١٩٨٠ م (نحو اعادة صياغة اشكالية الاسلام في الغرب) علي حرب ص ٦٥ ٠

٤ ـ مواقف عدد ٣٥ ربيع ١٩٧٩/مقاربات من الحداثة (انطون مقدسي) ص ٢/انظر ص «١٧» خاصة ٠

٥ ـ انظر المستقبل العربي عدد ٦٩ عام ١٩٨٤ م اشكالية الاصالة والمعاصرة في الفكر الحديث والمعاصر د٠ محمد عابد الجابري /ص ٥٥/ ٠

٦ ـ تهذيب المقدمة اللغوية للعلايلي/د٠ أسعد علي ٠ ط ١ دار النعمان/لبنان ١٩٦٨ ص /٣٣/ ٠

٧ ـ مجلة الفكر العربي العددان ٨ ، ١٩٧٩/٩ حوار مع الشيخ عبدالله العلايلي ص /١١٤/ ٠

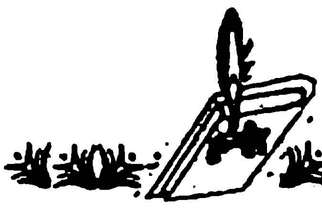
٨ ـ تهذيب المقدمة /مصدر سابق/ص ٣٥/ ٠

٩ ـ مجلة المعرفة عدد ١٧٨ ك ١ ١٩٧٦/دمشق ٠ نحو فلسفة اللغة اللغة العربية ص/٢٠/ ٠

١٠ ـ الالسنية ـ علم اللغة الحديث د٠ ميشال زكريا بيروت ١٩٨٠ ص (٤٥) ٠

١١ ـ الباحث ـ العدد الثالث عشر ايلول وتشرين ١ ١٩٨٠ مفهوم الهوية القومية د٠ نديم البيطار ص ١٧ و ١٨ و ١٩ ٠

١٢ ـ كتاب التراجم والنقد /٣ ثا/ أدبي ترجمة محمد كرد علي ص ١٣٦/٠٠٠



١٣- دلالة الألفاظ د. ابراهيم أنيس ط ١٩٧٣/٣م/ مكتبة الأنجلو المصرية (ص ٢٦ - ٢٧) .

١٤- اللغة بين القومية والعالمية د. ابراهيم أنيس/دار المعارف بمصر/ ص ١١ .

١٥- الألسنية - علم اللغة الحديث/مصدر سابق انظر (ص ٢١) وما بعدها .

١٦- المصدر السابق ص ٢٩ وما بعدها .

١٧- دلالة الألفاظ/مصدر سابق ص ٣٢ .

١٨- انظر رقم « ١٤ » من هذه الهوامش .

١٩- دراسات في علم اللغة د. كمال محمد بشر دار المعارف بمصر ١٩٦٩ ص ١٣ .

٢٠- المصدر السابق .... ص ١٩ .

٢١- التعريف بعلم اللغة دافيد كرستيل ترجمة د. حلمي خليل أستاذ في جامعة الاسكندرية ص «١١» .

٢٢- مجلة الفكر العربي/مصدر سابق/ تقديم العدد الخاص بالألسنية ص ٥ .

٢٣- مواقف عدد ٤٠ شتاء ١٩٨١ حوار مع محمد أركون ص ٥٧ .

٢٤- فقه اللغة - د. محمد المبارك جامعة دمشق ١٩٦٠ م .

٢٥- دراسات في فقه اللغة د. صبحي الصالح - منشورات المكتبة الأهلية /بيروت/ طبعة ثانية .

٢٦- المصدر السابق ص ٦ .

٢٧- مقدمة التهذيب للدكتور اسعد علي/مصدر سابق/ ص ١٠ .

٢٨- المعرفة عدد ١٧٨ ك ١ ١٩٧٦ ص ١٥ .

٢٩- المصدر السابق ص ٤٠ .

٣٠- دلالة الألفاظ - د. ابراهيم أنيس ص ١٢ - ١٤ .

٣١- المصدر السابق ص ١٤ .

٣٢- مروج الذهب للمسعودي ط ٣ ج ١ ص ٣٦ مطبعة السعادة/مصر ١٩٥٨ م .

٣٣- دلالة الألفاظ - ص ١٩٠ وما بعدها . انظر الخصائص باب القول على أصل اللغة االهام هي أم اصطلاح .

٣٤- الخصائص لابن جني - آخر باب القول على أصل اللغة االهام هي أم اصطلاح .

٣٥- الانصاف في مسائل الخلاف للانباري ج ١ ط ٣ ١٩٥٥/مطبعة السعادة/مصر المسالة رقم ٢٨/ .

٣٦- انظر دراسات في فقه اللغة د. الصالح مصدر سابق ص ١٦٢ .

٣٧و٣٨- دراسات في فقه اللغة د. الصالح مصدر سابق ص ١٥٥و١٦٥ نقلا عن مقاييس اللغة لابن فارس .

٣٩- مجلة التراث العربي عدد ٧/نيسان ١٩٨٢/ . صلاح الدين الزعبلاوي ص ٩٩ .

٤٠- المعرفة عدد ١٩٧٦/١٧٨ مصدر سابق ص ٢٢ .

٤١- وهذا رأي الشيخ العلايلي انظر تهذيب المقدمة ص ٧٤ ورأى أن استحداث هذا الوزان من الثنائي رأسا وهو متأخر جدا واستغرب لماذا لم ينسب اليه ؟

٤٢- مجلة التراث العربي عدد ٧ ١٩٨٢ مصدر سابق ص ١٠٣ .

٤٣- تهذيب المقدمة .. ص ٥٦ .

٤٤- المصدر السابق ص ٣٦ .

٤٥- المصدر السابق ص ٤٦ - ٤٧ .

٤٦- مجلة الفكر العربي عدد ٨ و ٩ ١٩٧٩ حوار مع الشيخ العلايلي ص ١١٨ .

٤٧- انظر دراسات في فقه اللغة د. الصالح ص ١٧٤ وما بعدها واتهام الشيخ بالتكلف .

٤٨- الفكر العربي المصدر السابق ص ١١٤ .

٤٩- مجلة الكاتب العربي عدد ١٩٨٣/٦ ص ١٢٠ .

٥٠- المصدر السابق ص ١٢٨ - ١٢٩ .

٥١- نستطيع مما كتبه المحدثون أن نتصور الكلمات في نشأتها كثيرة المبنى قليلة المعنى فكأنما نسمع جعجعة ولا نرى طحنا - دلالة الألفاظ ص «٣٥» .

٥٢- انظر أسس علم الجمال الماركسي اللينيني تعريب د. فؤاد مرعي . ج ١ دار الجماهير والفارابي ١٩٧٨ ص ٣٠٨ - ٣٠٩ .

٥٣- انظر كتاب العقاد (أشتات مجتمعات في اللغة والأدب) ص ٢١ وما بعدها .

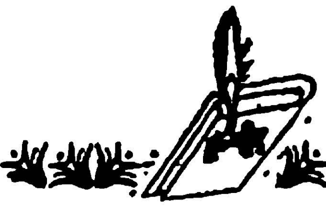
* * *

مـــن هـــوَ الكـاتب

ياســـر الفهــد

الألقاب والأسماء التي تطلق على العاملين في مختلف حقول العلم والمعرفة كثيرة ، فهناك العلاّمة والمفكر والباحث والعالم والفيلسوف ، كما وهناك المؤلف والأديب والكاتب والصحفي ... الخ ولكن ما يعنينا هنا العاملون في ميدان الكتابة والأدب من أدباء (قصاص، روائي ، مسرحي ، شاعر ، ناقد أدبي)وكتّــاب (كاتب سياسي ، كاتب علمي ، كــاتب اجتماعي ... كاتب اذاعي ... الخ)، ومؤلفي كتب وصحفيين ونقاد ومعلقين . وبالطبع فقد يكون أحد المثقفين مفكـراً عظيمـاً لا يشق له غبـار دون أن يكون بالضرورة كاتبـاً ، والعكس صحيح أيضاً .

ونستطيع أن نطلق لقب كاتب على جميع من لهم صلة بميدان الكتابة والتأليف . وهناك حدود تفصل بين هؤلاء ، فمنهم من يعمـل في تدبيج القصة ، أو حياكة المسرحية ، ومنهم من يصول في حقل النقد الأدبي أو يمارس التحليل السياسي ، ومنهم من يحلق في آفاق الشعر ، أو يكتب في التربيـة ... الخ . ولكـن قاسـماً مشتركاً يجمع بينهم ويصبغهم بصبغة واحـدة وهو قاسم (العمل الكتابي) . وكي نكـون أكثر دقة دعنا نقول (العمل الفكري الكتابي)، وذلك للتفريق بينه وبين العمل الكتابي المكتبي الذي يزاول صاحبه أعمـالا مكتبية روتينيـة ادارية أو حسابية ، لا علاقة لها بالفكر العلمي أو الأدبي ، ولكن كيف نعـرّف الكاتب ؟ قـد يبدو هذا سؤالا تقليـدياً يمكن الاجابة عنـه بالقول بأن الكاتب هو كل من يمارس العمل الكتابي وينشـر كتباً أو مقـالات أو قصصاً . ولكن هذا تعريف تقليدي قاصر لا يحدد معياراً أدبياً واضحاً للوصول الى حـكم مؤكد بشـأن الكاتب ، ولا يـُمكـّننا من معرفة ما اذا كان هذا أو ذاك هو كاتب حقاً أم مجرد دعي . ان هناك في الساحة الأدبية عدداً كبيراً من كتّـاب القمة والكتّـاب المعروفين الذين يشهد لهم الجميـع بطول الباع الأدبية ولا مجال اطلاقاً للمناقشة بشأن أهليتهم لحيازة لقب كاتب ، ولكن هناك من جهة ثانية عدداً آخـر من الذين ينشـرون بكثرة في مجـالات مختلفـة دون أن يكـون في مقدورنا الحكم بما اذا كانوا كتّـاباً حقيقيين أم مجرد كتبة مرتزقـين اقتحموا حقـل النشر مـن باب التحـايـل والتوسـط . وبتعبـير آخـر فـان مجـرد تكـرار الاسـم والنشر لا يكفي للجزم بما اذا كان أحدهم يعد كاتبـاً



حقيقياً أم لا • فهناك اعتبار كيفي الى جانب الاعتبار الكمي • ونحن لا نستطيع أن نقول بأن على أحدهم أن يؤلف عدداً معيناً من الكتب أو المقالات حتى يكتسب لقب كاتب ، لأن لطبيعة العمل الكتابي وماهيته وقيمته ومستواه ومدى ابداعيته أهمية كبيرة في هذا المجال • فقد يقوم أحدهم باعداد كتاب احصائي أو وثائقي أو ببليوغرافي من النوع الذي لا يحتاج الى سبك لغوي محكم أو صياغة عربية سليمة، أو بنشر أعمال كتابية يعتمد معظم مضمونها على مراجع ومصادر معينة بحيث لا يكون لجهده الشخصي الابتكاري فيها أي دور حقيقي • كما أن بعضهم ينشرون كتابات ركيكة ذات مضمون هزيل يخلو من كل مقومات العمل الأدبي الأصيل ، وذلك باستغلال الواسطة أو السلطة أو الصداقة الشخصية • في مثل هذه الحالات لا يجوز لنا أن نعد أصحاب الكتابات السابقة كتّاباً حقيقيين مهما كثرت كتاباتهم وتعددت منشوراتهم أو تكرر ظهور أسمائهم • اذن فالحاجة ماسة لايجاد مقياس علمي لفرز الكتاب والتفريق بين الكاتب الحقيقي والكاتب الدعي • أما الجهة التي يفترض أن توجد مثل هذا المقياس فهي اتحادات الكتّاب التي يتوجب عليها ايجاد معايير ثابتة تقبل بموجبها المرشحين لعضويتها أو ترفضهم • فكيف يجب أن يكون هذا المقياس ؟ كم من الكتب أو المقالات ، مثلا ، ينبغي أن ينشر أحدهم وبأي مستوى حتى نعده كاتباً حقيقياً ؟ وكم من القصص ليعد قاصاً ؟ وكم من الروايات ليعد روائياً ؟ وكم من القصائد ليعد شاعراً ••• الخ ؟ وبتعبير آخر ما هي الأسس الكمية والنوعية التي يجب على اتحادات الكتّاب أن تتبناها حتى تمنح مرشحاً ما لقب كاتب ؟ ليست هناك حتى اليوم أسس ثابتة وصارمة في هذا المجال، وكثير من اتحادات الكتّاب العربية تمنح لقب كاتب لكل من ينشر كتاباً بمستوى معقول • ولكن هذا الأساس ، بالاضافة الى كونه ، في رأينا ، غير كاف ، فانه لا يُطبق دائماً بطريقة أصولية.

ولا يكفي بالطبع أن تتفق اتحادات الكتّاب العربية على صيغة مشتركة لتعريف الكاتب وتحديد من هو الكاتب الحقيقي ، بل ان من الواجب الأخذ فعلا بهذه الصيغة عند النظر في طلبات المرشحين لنيل العضوية ، وعدم السماح للاعتبارات الخاصة في التدخل ، فالوساطة مثلا ، عندما تتدخل في مثل هذه الأمور ، تخلق وضعاً مضحكاً وغير مناسب ، وعندما يمنح أحد اتحادات الكتّاب ، بتأثير الوساطة ، لقب كاتب لشخص لم يمتلك بعد سمات الكاتب الحقيقي فكأنه بذلك يكون قد منحه شهادة علمية في امتحان مغشوش • ولا يختلف الأمر هنا عن الجامعات التي لا تحترم نفسها فتمنح شهاداتها العلمية كالماجستير والدكتوراه جزافاً • ومثل هذه الجامعات ـ تفقد ، ان عاجلا أو آجلا ـ سمعتها وقيمتها وتغدو غير معترف بها • وبتعبير آخر ، فان اتحاد الكتّاب الذي يقبل بين أعضائه أشباه كتاب ودعاة أدب هو كالجامعة التي تمنح لقب دكتور لمن لا يستحقه ، ففي كلتا الحالتين يدفع الاتحاد والجامعة ثمن عدم التزامهما بالمسؤولية العلمية والأمانة الأدبية ، فتنعدم الثقة بهما ويفقدان هيبتهما وجلالهما • والآن : كيف يتم قبول المرشحين لحيازة لقب كاتب ، في الوقت الحاضر ؟ ان الطريقة التي تتبعها معظم اتحادات الكتّاب العربية اليوم هي أن يقدم المرشح طلبه مرفقاً



بأعماله الكتابية المنشـورة[1] ، فتقوم لجنـة خاصة بالنظر في هذه الأعمال وتقرير مـا اذا كانت تؤهل المرشح لنيل العضويـة في أحـد أقسام الاتحاد كقسم البحث أو النقد الأدبـي، أو الرواية أو الشعر ٠٠٠ الخ ٠ وبعد ذلك ينظر مجلس أو مكتب الاتحاد في قرار اللجنـة فيصادق عليه أو يرفضه ٠ وبمـا أن القـرار النهائي للاتحاد بقبول أو عدم قبول عضو مـا يعتمد على تقييم اللجنة أو المجلس، وليس على معيار ثابت صارم ، فان هذا يفسح المجال أمام تدخل العوامل الذاتية والعلاقات الشخصية ، مما يفسر لنا لماذا نجد ، أحياناً ، بعض أشـباه الكتّـاب داخـل بعض الاتحـادات ، وبعض الكتّاب الحقيقيين خارجها ٠

الحاجة تدعو اذن الى ايجاد أسس ثابتـة تمكننا من تعـرف الكاتب الحقيقي والتمييـز بينه وبين الكاتب المبتدىء أو الكاتب المتطفل ٠ ويجب أن يعتمـد هذا المقيـاس على مقـدار العنصر الابداعي والجهد الابتكاري للكاتب في العمل المنشور ٠ ويمكن في الحالات التي تكون فيها امكانات الكاتب وقدراته غير واضحـة بصورة حاسمة ، أن تقـوم لجنـة أو مكتب أو مجلس الاتحاد بتكليف المرشح بانجاز عمـل كتابي معين يكون حجمه مثلا ، أكبر من مقال أو قصة أو قصيدة ، وأقل من كتـاب أو مجموعة قصصية أو ديوان شعر ٠ وبعـد انجاز مثـل هذا العمل يصبح بالامكان ترجيح كفة قبـول أو رفض انتساب المرشـح ، ولكن مثل هـذا الاجراء أو غيره لا يمكن أن يكون بديلا عـن الحاجة الى تعيين مبادىء موضوعية للحكم على أهلية الكاتب ٠

ياسـر الفهـد
سورية



١ ـ جميع الاتحادات تقريبا لا تعترف بالاعمال المخطوطة غير المنشورة٠

الوطن والمرأة والحلم
ثالوث مقدس في «سيدة التطريز بالياقوت»

العربي بنجلون

في الكلمة تتجلى القيمة ٠٠ فهي المحرك الذي يثير الانفعالات الانسانية ، ويشدها تجاه الكشف عن الذات ٠٠ وفي الكلمة يتجلى السحر ، لأنها تعبير عن الجمال المطلق ٠٠ واذا كانت للكلمة هذه القيمة ، فانها عندما تستحيل قوافي وأوزاناً ٠٠ تغدو ترجمة حية للوجدان ، وبالتالي ، موقفاً ٠٠ بل اعادة ـ بناء ٠

وقصائد (سيدة التطريز بالياقوت) للشاعر محمد الطوبي ، هي موقف ـ من حياة ، في ظروف تاريخية خاصة ليس هذا فقط ، لكنها طموح لنسف واعادة بناء عدة مقولات وتصورات ٠٠

والحري بالذكر ، ان شعراءنا المغاربة الشباب ، بلد الأدباء يتميزون بهذه الرغبة الجامحة في التحول ، وفي تبديد المفاهيم المتداولة ، فالقراءة المتمعنة لنتاجات شبابنا الابداعية ، تعكس مدى الهم الذي يتلظى بلهيبه هؤلاء ٠٠ يكفيهم فقط ، أنهم موزعون بين حضارتين ، غربية وشرقية ، لكنهم مشدودون الى الوطن العربي ، حتى الذين لا يجيدون اللغة الأم ٠

□ الشاعر ٠٠ سيرته الذاتية :

ولد محمد الطوبي عام ١٩٥٥ بالقنيطرة ، وفيها (٠٠ تلقيت دراستي الابتدائية والثانوية ٠٠ تعلمت عن أمي البدوية عادة الصمت ، وعدم الاستقرار في مكان واحد ، أحمل حقيبة ودفاتر ، وأتنقل من عنوان الى عنوان ٠٠ وعلاقتي بوالدي لم تكن لتبعث على الرضى ، بل كانت تتسم بالاندفاع والضجر ٠ ولا أذكر متى بدأت هواجس الشعر تتدفق في شراييني ٠ كل ما أعرف أني كنت أحفظ كثيراً من الأناشيد وأنا طفل ، أرددها مع نفسي في غرفة متواضعة ، ولا شريك لي في هذا الاصغاء الا الله ٠ معه كنت أتوحد ، وأقرأ الشعر القديم والحديث ، وأتأمل ٠٠ وأذكر أن أبي كان يتضايق كثيراً من كتبي المبعثرة في البيت ٠ كان يعتبرني ولداً فاشلا ، وان الأوراق التي كنت ـ أخربش ـ عليها طوال الليل ، ثم أمزقها ، انما كانت بمثابة ـ مزبلة ـ صغيرة تتجمع حول سريري. ولم يكن ليرضى عنها، بل انه كان يعتقد جازماً أن ابنه هذا ، أصيب بمس من الجنون ٠٠٠ لكن ـ وليغفر لي الله ـ لم أكن أبالي باستنكاره هو الآن يعرف أنني شاعر ٠٠) ٠



□ الوطـن والمـرأة :

يتخذ الشاعر المرأة جسراً الى الحيز الوطني والقومي ، ثم تحوله الى البعـد الانسـاني الذي يحتضن عذابات الكل ، فهي المعادل لآلام الآخريـن وأتراحهم ، وهي ـ من هذا المنظار ـ الوطن ٠ ضمن معادلة تبادلية متوازنة ٠

ان المرأة تحل في كل شيء (سبحانك يا امرأة صوتها وطني) و (سيدة التطريز بالياقوت) التي تتصدر الديوان ، ليست الا الفدائيـة دلال المغربي التي شرفت القضية الفلسطينية باستشهادها :

ـ لو أحرق عمري بأرصفة العالم الموبوء لما عثرت عيناي على امرأة
فاتنة حتى الغضب ٠٠٠ ورائعة حتى الذبح ٠٠ تبحر في جرحي
وتعانق موسم احزاني أبصر في عينيها وطني ٠٠ (ص ٤١)
ـ حتى آخر قطرة ضوء في العمر أحبك يا امـرأة
أعلن أنك وطنـي ٠٠ أنك وطني ٠(ص ٥٥)
ـ وطنـي انت ٠٠
خارطة العشق تصحو تطاريزها بـين نهديك ٠ (ص ٨٧)

وعمق الفكر في هذه القصائد ، يواكبه جمال الصور الفنية ، في (تهويمات موسيقية ٠٠) ترسم لوحة ثرية الدلالة ، قوية البناء ، حيث يمضي جزء منها ناسجاً هذه الفكرة ـ الوطن :

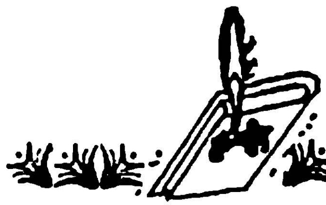
ـ وطني ٠٠ حبـة عرق فوق جبـين فلاح
شتلة دمع تنمو ثم تنجب موالا بدويا حزينا ٠٠
كراريس طلبة خرجوا بعد الافطـار وما عادوا للبيت مساء ٠٠
وذاكرة سكنتها عصافير جـرح يغني
سواعـد ما نسيت عهـد الأرض ٠٠
وملحمة عرفتها الجبال الشماليـة ٠(ص ٥٣) ٠

□ البعد العربي في الديوان :

ويتبوأ البعد العربي موقعاً ابداعيـاً بارزاً ،ففي (الحلم ٠٠) مثلا ، يتطرق الى مأساة فلسطين، من خلال نسيج فني ينهض على أساس المقابلة بـين حال بلقيس والواقع العربي :

ـ تل الزعتر ٠٠ الجرح يشهد أن الصنوبر والياسمين يقاتل حتى الموت ٠
ويولد ثم يموت ٠٠٠ ويولد ثم يموت ، هي القدس مرسومة في
نزيف الجنوب وكوفية العشق ٠٠ فالأزرق المتلألىء بالصحو حلمي ٠ (ص ٣٥)

وفي (جوهرة الجرح والمرايا) يدين الواقـع العـربي وبالأخص عمليـة التطبيـع مع العـدو الصهيوني ، مما يؤكد العلاقة الحميمية بين جزئيات الرؤية عند الشاعر :



- طاردتك زبانيـة العـار
طاردك النفط المتدفق جوف الصحارى العربيـة ٠
وعلى صـدرك طرز الياقوت تواريخ الأحزان ٠٠
من حزيران الشرف الغارق في الطـين
الى السفر الملعون على صهوات الخيانة ٠٠ (ص ٦٩)

□ الحلـم - الملاذ :

أدرك الوعي الانساني أن المعضلة الأساسية في الوجود غير قابلة للحل ، فلجأ الى الحلم ، مما أفرز مرحلتي المعرفة الخرافية والمثالية للكون والحياة ٠

والحلم هبة الطبيعة للبشر كي يؤسسوا توازنا لحياتهم حيال الواقع المرير ٠٠ وفي الديوان ، يتميز الحلم الشعري بالتفارق الحاد مع الواقع الموضوعي، والتماثل مع الجوهـر ، كمـا يتميز الجـو الذي يخلقه تشخيصه الخيالي بالسعي أثر الجوهـري في الحاجة ، لا بواسـطة التحديد والتعيـين ، وانمـا بالايماء والترميز وانعتاق الخيال وانطلاقه ، بحيث يؤدي الى الشفافية الشعرية المجنحة :

- أشتهي وطنـا تغازله الخيول يطل من حلمي
ويطلع من حدود الماء حتـى المـاء ٠٠
ينتشر العبـير على الخريطـة والربوع ٠
لتعلـن الأعـراس موسـمها ٠٠ (ص ٧٩)
- يجيء الحلم أخضر ٠٠ يحمل الفـرح الموشح بالزغاريد ، الصهيل ، الياسمين ٠
طفولة الغضب المخبأ في يد ضغطت زناد البندقية ٠٠ (ص ٨٠)

والحلم في هذه القصائد يسمو برؤية الشاعر على المنى ، فالنضال كفيل لتغيير الواقع الآسن ، مما يجسد فكر الطوبى الجدلي :

- علمتنـي كيف درب الوصـول اليك طويل مداه
واني اذا شئت لقياك لا بد لي من قرابين ٠٠
واحترت في أول الأمـر أي القرابين مني تريدين أيتها الفاتنة ؟
في شوارع بـيروت عمـدك الدم ٠
في ليـل عمـان احترق العشق باسمك (ص ٤٨)

من الخصائص التي طالعنا بها الشعر الحديث، في السياق الدرامي للغته ، هي صدوره عن صوت داخلي ، متفجر من أعماق الذات ، خلافاً لما عليـه في الشعر التقليدي ، الذي يتجه صوت الشاعر فيه خارجاً ، ولا يسنح لمتلقيه بالتأمل ٠

هذه الخصيصة الفنية تبرز في الديوان ، حيث يلحظ القارىء الحركـة الخفيـة عبـر جزيئيـات القصائد ، فطولها في الاطار السمفوني المتلون الأصوات ، تألفها الأذن ، فتنساب أثرها ، للتـرابط والتناسق النغميين اللذين يشعان من خلال الكلمات فالموسيقى ٠٠ تأتلق في الايقاع الذي يسري عبـر الأشطر الشعرية ، وفي القافية التي يتوجها بموسيقى حرف الروي ، وهذا ما لا نتلمسه في كثير من الشعر العربي ، وانما في القليل من الذين نهلوا من الأرث الثقافي في عملية التقدير الشعري :



- أيهـــا الحلـم المهيـــا لاحتفــال المبتــدا
اطلع ، تكــامــل
واطلــع جميــلا في النـــدى
اطلـــع مشــاتــل
واطلــــع جميــلا في تواشــيح المــدى
اطلــــع ســنابــل
واطلـع جميـلا في تجاعيـد الصـدى
اطلـع حـدائق سوسن تزهو كاغنيةالمقاتل ٠ (ص ٨١)

وهذا الأسلوب يكشف عن خاصية ايجابية متفردة في شعر الطوبي ، حيث أنه استوعب كل القيـم الفنية القديمة في الشعر العربي ، من وضوح في المعنى ، وجزالة في اللفظ ، وقوة في السبكة ، وسيادة الجملة الفعلية على الأسـمية ٠٠ والقيـم الفنيـة الحديثة ، من رمز وهمس وحلم وتراث ولغة متطورة، يرج بها المـوروث ، ويخلخـل الأقيسة التركيبيـة التقليدية ، اذابة الجمل وتنحية الحدود الفاصلـة بينهمـا :

- طاردتني اللعنة الليــل السماســرة التعصب جوقة المتمنطقين تمائم اللغة ٠
المقاهي اللافتات المطمئنة عن أصابع بهلوانات الأرائك والقطيفة ٠ (ص ١٩)
- نحوك الخيل الأصيلة تعرف الركض الصهيل الطلقة البارود ٠ (ص ٢٢)

□ مآخـذ على الشاعر :

يؤاخذ بعض النقاد الشاعر على أنه لم يستطع التخلص من التجاذب الذاتي المغلق ٠ والانفلات من جاذبية الحلم الرومانسي المفرط الخصوصية ، فضلاً عن غياب التمرحل التصاعدي في تجربته، فأتى نتاجه على تعدد القصائد ، موضوعاً مكروراً في اطار شعور وجداني موحد ونسق فكري محدد ٠

والحقيقة أن الشاعر حاول في أحايين قليلة أن ينأى بالقصيد عن هذا النمط المتكرر ــ قلباً وقالباً ــ لكنه لم يجد بديلا عن المرأة ، قابلاً لتمثل الأفكار والأحاسيس والانفعالات التي يدرها الكيان الشعري حالة من التوحد لم تفارق شاعرنا منذ أن أدرك أن المرأة تعادل في كل حالاتها الوطن ، والوطن ليس الا. لكن التطور العالمي الذي نحياه ، يحتم أن نجدد في قاموسنا حتى نعمق ما نود طرحه ٠

* * *

قصص خليجية

محسن يوسف

الى جوار قصة الكويت واليمن والبحرين والعراق ، تشهد بقية أقطار الخليج العربي ، السعودية والامارات وقطر ، حركة أدبية ناشطة ، تشد مظاهرها الأنظار اليها ، لأن ما يتوفرلها من امكانات وقدرات كفيل بانضاجها ودفعها الى البروز والتكامل ، ففي هذه الأقطار، تكبر موجة تاليف ونشر تبشر بمسيرة أدبية ، ترفد الأدب العربي ، بنتاج اقتصر في الماضي على الشعر والدراسات والخواطر الأدبية ، وكتب التراث والسير والرحلات ، ولم يخرج عن هذه الأطر الا مؤخراً ، مع استثناء أسماء قليلة لم تتفرغ كلياً للقصة القصيرة، ولا تشكل بروزاً كبيراً في هذا الجنس الأدبي الذي لم يلق الاهتمام سابقاً ..

من هذه الأسماء ، ينظر في السعودية الى الكاتب عبد القدوس الأنصاري ، كرائد في حقل الرواية ، وله رواية واحدة بعنوان (التوأمان) ، أما لقب الرائد الأول في القصة القصيرة ، فهو من حق الكاتب أحمد السباعي الذي يبلغ عمره الآن ثمانين عاماً ، وله مجموعة من كتب الدراسات التاريخية والمدرسية ، ولم يصدر في مجال القصة سوى مجموعة وحيدة هي (خالتي كدرجان) واكتسب هذا الكاتب صفة الريادة ، لأنه نشأ هو والصحافة معاً ، وكان له دوره البارز في مختلف الفنون الأدبية ، كما كان لأسلوبه خاصية متميزة ، فهو أسلوب سلس منطلق ، فيه رشاقة ونضارة ، الى جانب الدقة والموضوعية ، وكان أسلوبه القصصي خير مساعد على تقديم الشرائح المتباينة من المجتمع ، عمل كرئيس تحرير لجريدة (صوت الحجاز) ثم صحيفة (الندوة) وأسس أول مسرح سعودي هو (مسرح قريش ١) ..

اهتم أحمد السباعي بالشعب ، وكتب عن الأحياء الشعبية ، وشخصياته من أعماق الحارات العتيقة في مدينة (مكة) .

هناك كاتب ثالث ، فقدته القصة السعودية في بداية عطائه ، هو (حامد



دمنهوري) وأصدر عملين هما (ثمن التضحية ـ مرت الأيام) ٠

هذا عن ماضي القصة في السعودية، أما عن ماضيها في قطر وعمان والامارات، فلا وجود لمصادر تنبىء عن شيء ، وتشير ندرة الكتب والدراسات الى أحد أمرين ، فاما أن القصة لم تُعرف في هذه الأقطار كفن مستقل ، أو انها لم تكن من الفنون الكتابية التي يُعتنى بتأليفها وتوثيقها ، وفي كلتا الحالتين ، ما يشير الى حداثة هذا الفن ، أما الذي لا شك فيه ، فان هذه الأقطار ، تستعد عبر موجة تأليف ونشر كبيرة لعبور عالم (الجنس المفقود) وليس أدل على ذلك من استعراض أسماء مجموعة من الكاتبات (وليس الكتّاب) اللواتي بدأت القصة الخليجية تتعرف ذاتها عبر قصصهن ، في كل من قطر والسعودية والامارات ، وتقوم وسائل النشر الكثيرة والمتوفرة في المدن والامارات الصغيرة ، من صحف ومجلات ، باحتضان القصة وكاتباتها ٠

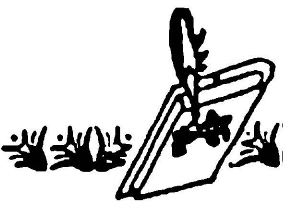
في دولة قطر ، تكتب المرأة الشعر والقصة ، ومنهن (كلثم جبر ـ وداد عبداللطيف ـ فاطمة تركي (وتلقب بأم أكثم لؤلؤة المسند ـ عائشة السليطي ـ مريم آل سعد ـ نورة آل سعد ـ حصة جابر ٠٠٠

ومن كاتبات دولة الامارات (عائشة السيار ـ حصة عبدالله ـ موزة خميس ـ خيرية ربيع ـ كلثم عبدالله ـ رفيعة عبيد غباش ـ ظبية خميس ـ فرح مختار ـ شيخة راشد ـ عائشة السويدي ـ أمينة عبدالله ولا تتجاوز الأخيرة ربيعها العشرين ٠

يزيد عدد القاصات في المملكة العربية السعودية كثيراً عن غيرها من أقطار شبه الجزيرة العربية ومنهن (د٠ أمل شطا ـ فاطمة الحناوي ـ مريم البغدادي ـ غيداء المنفى ـ عزة شاكر ـ سميرة خاشقجي ـ أميمة الخميس ـ تمام عبدالله ـ امجاد محمود رضا ـ ثريا قابل ـ خيرية السقاف ـ جهير مساعد ـ عهود الشبل ـ شريفة الشملان ـ قماشة عبدالله السيف ـ فوزية البكر ـ فوزية أبو خالد ـ لطفية السالم ـ حصة التويجري ـ جوهرة المزيد ـ الجوهرة العلي وتلقب بريم الصحراء ٠٠٠

وأغلب الكاتبات لم ينشرن مجموعات قصصية ، انما يوزعن قصصهن على الصحف والدوريات التي تصدر في أقطارهن، ويميز كتاباتهن ذلك الانصراف الى الهموم الذاتية ، وتلفها الشكوى المرة من الواقع الظالم الذي يجعلهن قلقات ، غريبات ٠٠٠

من الكتّاب المعاصرين ، تنشر الصحف لعدد كبير من الكتّاب ، منهم القاص محمد المر من دولة الامارات ، وأصدر مجموعتين قصصيتين (حب من نوع آخر عام ١٩٨٢ م ـ الفرصة الأخيرة عام ١٩٨٣ م) ، والقاص عادل كامل من الامارات أيضاً وأصدر مجموعة واحدة (الضياء الآخر) ٠٠ من قطر يبدو القاص عبد الرحمن المناعي غزير

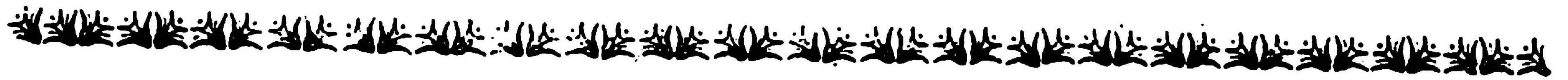


الانتاج ويرصد جوانب محلية من البيئة القطرية ، ومن كتّاب الخليج الذين نشروا انتاجهم خارج حدود بلادهم ، هناك القاص السعودي حسن عبد الله القرشي وأصدر مجموعتين قصصيتين ، وسيتم تناول انتاج بعض هؤلاء الكتّاب، في محاولة للتعرف الى مستوى فن القصة القصيرة في أوطانهم ، من خلال نماذج مختارة ، روعي فيها تمثيل الكاتب الخليجي والقاصة الخليجية • من السعودية ، نتعرف الى كاتبين هما حسن عبدالله القرشي في مجموعته الثانية (حب في الظلام) والقاصة شريفة الشملان وقصة واحدة تحمل عنوان (الكنز) ، ومن الامارات نتناول قصة للكاتب عادل كامل من مجموعته (الضياء الآخر) ، أما من قطر فهناك كاتبتان كلثم جبر ، ووداد عبد اللطيف ، بالاضافة الى القاص عبدالرحمن المناعي ••

وداد عبد اللطيف ، قاصة شابة من قطر ، تنشر تجاربها في صحف بلدها ، وتتلمس كغيرها من كاتبات الخليج ، هموم المرأة وشجونها في مجتمع شبه الجزيرة العربية ، وتتكىء في قصتها (الجنازة ٢) على موضوعات بيئتها ، وما يخص المرأة منها ، كموضوعات الزواج والطلاق واقتران الأنثى بمن يكبرها سناً ، وما ينجم عن مثل هذا الاقتران من مشكلات ومآسٍ ، يتحمل وزرها وأثقالها الفتيات الصغيرات اللواتي يستسلمن لرغبات ذويهن ، وتتضخم المأساة ، بانجابهن لأطفال يطبق عليهم ما طبّق على الأم المستلبة التي تتألم من ظلم الرجل والأهل والمجتمع ••

تبدأ القاصة قصتها في مدرسة ، وبوادر علاقة انسانية حارة ، تنمو بين تلميذة صغيرة ، ومعلمتها ، يوحد بينهما ألم واحد وأحاسيس متماثلة وواقع فرض عليهما معاً • المعلمة التي عانت في طفولتها اليتيمة من الوحدة والاهمال والغربة الذاتية ، والتلميذة ذات العينين اللتين تفيضان بالحزن واليأس ، وتستمر هذه العلاقة الحارة ، والقاصة تمهد لما تريد قوله راصدة نبض الحياة المتصاعد بين القلبين الرقيقين ، وتفتح أعماق الفتاة الصغيرة وأسرارها بين يدي الفتاة الكبيرة ، لتدفع بالأحداث الى عمق مأساة تقاد اليها التلميذة الحزينة التي هجر أبوها والدتها ليتزوج مرة ثانية ، فتقوم الزوج الثانية ، بسوق الابنة الى أحضان رجل عجوز أقرب شبهاً بأبيها ، لتعاد المأساة وتتكرر في صورة أخرى ، وتتعمق جذور مشكلة الأنثى في تربة المجتمع •

تعالج القاصة هذه المشكلة ، بأحاسيس رومانسية رقيقة، مبدية منتهى الحنو والشفقة والتألم نحو وضع الفتاة المسحوقة، راسمة أدق التفاصيل الصغيرة. ثياب التلميذة التي لا تناسبها ، دليل عدم الاعتناء بها • نومها في أثناء الدرس ، دليل انهاكها في أعمال المنزل وعدم تمتعها بما يتمتع به الأبناء المحاطون بحنان الأم وعطف الأب • تكليفها بأعمال تسيء الى طفولتها من قبل مدرّسة أخرى ، ادانة لما يبديه المجتمع تجاه المحتاجين الى عطفه



ومساعدته ٠٠ وأمور أخرى رصدتها القاصة ، لتحيط بطلتها بمؤثرات تدفع الى الاقتناع بضرورة الوقوف الى جوارها ، وابداء التعاطف معها ٠

تنتهي القصة بهذا المقطع ، وقد أنهت القاصة علاقتها بموضوعها ، وهي ترى الفتاة بثوب الزفاف ، الى جوار رجل بعمر أبيها «ـ والتقت نظراتي بنظراتها. نظرات خالية من الحياة ٠ انها لا تراني ٠ لا ترى أحداً ٠٠ وعدت الى البيت ، وحين سألوني عنها في المدرسة ، قلت ونظراتها الخالية من الحياة محفورة في قلبي ٠ لقد ماتت ص) ١٢٤ ـ » ولعل النهاية التي وصلت اليها هذه الفتاة الحزينة المهملة المتعبة ، باقترانها برجل كأبيها ، هي أقرب الى الموت منها الى الحياة ٠

غلب على القصة أسلوب السرد ، واستفادت القاصة من طريقة التذكر واسترجاع الماضي لمطابقته مع الحاضر عبر مقارنة واعية بين وضع الفتاة الصغيرة والفتاة الكبيرة ، وكان الحوار مقبولا ومعبراً، واللغة خالية من الشوائب ونظيفة ٠ المفردات منتقاة وأنيقة ، وتقترب من المفردات الشعرية ٠٠

القاص عادل كامل ، كاتب من الامارات العربية المتحدة ، ومن مجموعته القصصية (الضياء الآخر) التي تضم احدى وعشرين قصة قصيرة ، تلفت الانتباه قصته الجميلة (حوار ٣) بلغتها الرقيقة ، وموضوعها المبتكر ، وجوها العابق بالحب والرجولة ، عبر حوار نامٍ ٠٠ صافٍ ، يبوح بأسرار القصة ، ويشد أجزاءها في وحدة متماسكة ومتينة ٠

تتسع القصة لتصوير أحاسيس طيار يتجاذبه حب المرأة الخالد ، وحب الفضاء الذي لا يرحم ، فهو كلما حلّق يرى المرأة مرتسمة أمامه في الفضاء ، وكلما غادر طائرته يمضه الشوق والرغبة للعودة اليها ، ولا يني لكاتب ، في تأكيد هذا المعنى المتجذر في بناء شخصية بطله. تقول المرأة التي تحبه :

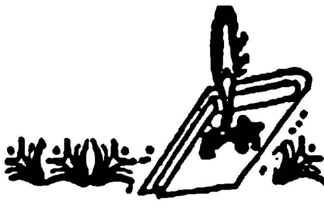
« أتتركني حزينة وحيدة ؟ ٠٠

ـ لم أعتد ذلك فيك ٠٠ يا ليلى ٠ لديّ حبان ٠

ولم يقل لها أنه لا يستطيع أن يفرط بحبه للطيران كعمل تجذر داخل خلايا روحه ٠٠ ولم يقل لها أنه يحبها الحب الذي يضيء حياته كضياء الشمس الذي يملأه بالنشوة ٠٠ بل قال لها : ـ وهل توافقين أن أبقى حزيناً وحيداً ؟ ٠٠ ص ٣٩ ـ » ٠

العاشقان تتجاذبهما الأحاسيس ٠ المرأة تحتاج الى الرجل الذي تحبه كي لا تبقى حزينة وحيدة ، والرجل يحتاج الى المرأة لأنها كضياء الشمس بالنسبة لحياته ، ويحتاج الى حريته المطلقة التي يمارسها وهو يعتلي ذرى السماء ٠٠

ويستمر الحوار بين الجسد والروح. الجسد الملتصق بالأرض والمشتاق الى الحب والمرأة والأطفال ، والروح التي تبحث عن السمو والرفعة ٠ تقول المرأة في محاولة منها للتقرب من حبيبها « كلما



مرت طائرة ، قلت هو حبيبي يقودها ويراني فابتسم له ص ٣٨ » • ولا حاجة للمرأة الى هذا التقرب ، فقد كان كل منهما لا يريد أن يتخلى عن الآخر ، وما كان هناك من سبيل الى الانتصار أو الهزيمة ، فالصراع بين الروح والجسد ، صراع مستمر ودائم ، لا نهاية له ، ما دام الانسان يسعى فوق الأرض •

تحتضن القصة فكرتها، دون مباشرة، ودون ترهل أو ضيق ، وتتكامل مفاصلها فيما بينها ، لتشكل وحدة فنية متناسقة لا عيب في هندستها ، وفي المقابل ، تتجنب تلك الهندسة كل ما يمكن أن يسيء الى الفن الكامل •••

الكاتبة السعودية شريفة الشملان تلجأ الى الرمز في قصتها (الكنز ٤) وهي قصة قصيرة ، من ذوات الصفحة الواحدة ، وتتحدث حول كنز ، وضع في اناء فخاري كبير ، تحرسه أفعى سوداء ، يحلم الجميع بالحصول عليه ، ويتحول الحلم الى أمنيات مختلفة في أعماق سكان القرية ، فهم سيبنون مسجداً ومدرسة، وسيحفرون آباراً ويشترون أغناماً ، ثم يحيطون القرية بسور كبير يقيها شر السيول • هذا على مستوى الجماعة ،أما على المستوى الفردي ، فبعضهم يفكر ببناء مسكن جميل ، وبشراء ثياب جميلة ، ومختلف أصناف الذهب والياقوت •••

ذات يوم •• يأتي رجلان غريبان ، يتحدثان بلغة غريبة • يقتربان من الأفعى السوداء ويأخذان الكنز • يضعانه في كيس وبهدوء ينثران أشياء لامعة ويمضيان •

يصاب أهل القرية بالدهشة ، والأفعى تجمع ما نثر الغريبان وترقد فوقه وهي تفح فحيحاً مخيفاً ، ويتداعى السكان الى اجتماع ، يقررون خلاله قتل الأفعى وأخذ ما تبقى ، وعندما يقدمون تكون الأفعى قد ماتت ، وما تبقى من الكنز لا قيمة له •

هذا موجز مكثف لقصة (الكنز) ولو تم تفكيك الرموز فيها والبحث عن دلالاتها ، لوجدنا أن القاصة ، استبدلت كل القوى التي تمنع انسان البيئة الذي تتعامل معه القصة من تحقيق أحلامه وأمانيه بالأفعى السوداء الكبيرة التي تفح فحيحاً مخيفاً كلما فكر واحد من السكان بالاقتراب من مكانها ، حيث تحجر هذه الأحلام والأمنيات ، ويمثلها (الكنز)، ويمكن أن يكون الكنز ، هو الخيرات الكثيرة الموجودة في بلادنا والتي لا نعرف كيف نستغلها أو نستخرجها ، فيأتي الغرباء لاستخراجها ونهبها من أوطاننا ، لقاء مقابل تافه لا يساوي شيئاً ، بالنسبة لما أخذوه ، وهذا هو التفسير الأكثر معقولية استناداً الى نهاية القصة التي تشير الى أن ما وضعه الغرباء مكان الكنز، كله زائف ، وليس ذهباً أو أحجاراً كريمة •

ان احتواء القصة لكل هذا ، يشير الى مقدرة القاصة شريفة الشملان وهي تتعامل مع الرمز ، لتقدم صورة بديلة للواقع ، فتستطيع التعبير عما تريد بحرية ، وتستطيع ادانة هذا الواقع ، بصورة فنية أكثر اثارة وتحريضاً من الصورة الفوتوغرافية المباشرة الساذجة..



الكاتب عبد الرحمن المناعي ، ينهل من معين البيئة القطرية ، ويختار شخصياته وموضوعاته من صميم هذه البيئة كما يبدو في أعماله التي ينشرها تحت عنوان (أوراق من البحر ٥) ، وتكمل قصتاه (باع السفينة حتى يشيع الدفء في القلوب ص ٥٠) ثم (أم راشد.. تزرع الفرح على وجوه النسوة ص ٧٢ ــ ٧٣) ملامح الصورة التي أراد رسمها لمجتمع الخليج قبل الاستقلال واكتشاف بوادر الثروة النفطية ، فثمة انسان كان يناضل في أعماق البحر بحثاً عن المحار واللؤلؤ ،ويغوص القاص في أعماق عالم من الفقراء هم كل سكان الشواطىء الخليجية في تلك الفترة · عالم من البحارة الفقراء اللاهثين خلف لقمة العيش ، والباحثين في مياه الملح عن قوتهم وقوت عيالهم المنتظرين أمام رياح الشاطىء وأعاصيره ·

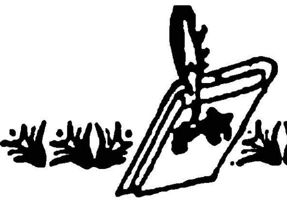
ثمة رجال أقوياء وأطفال ، يلتمسون الرحيل الى قيعان الخوف والخطر ، ليعملوا في الأعماق ، وطعامهم التمر والقهوة ، يرافقهم صوت مغنٍ شجي ، يعبر عن أحاسيسهم ويؤنس أيامهم الموحشة · هذا في القصة الأولى ، وفي القصة الثانية ، ينقل عدسته ليصور بقايا هؤلاء الصيادين على الشواطىء · جذورهم القديمة وأغصانهم الصغيرة ، أكواخهم وبيوتهم الطينية ، وانتظار أسرهم لهم وقد تجمعوا في ساحات البيوت المفروشة بالقواقع والترقب ·

تلتقط العدسة الحساسة صور النسوة والأطفال والعجائز ، وتهدأ فوق وجه قديم لسيدة عجوز ، نذرت نفسها منذ سنين بعيدة لتجميل عرائس الصيادين استعداداً لعودة الرجال ، ومهمتها زراعة الفرح على وجوه النساء، ونقش أكفهن وأرجلهن بالحناء ، وها هو الفرح ينمو ويكبر وموعد العودة يقترب، والقاص يترقب أيام الانتظار ويرعى بذور الأمل ، ويفرح مع العائدين · النسوة فرحات ، وأصوات الأطفال مع الطبول تملأ المكان · الابتسامات · الشوق · الضحكات · اللقاء العامر بالمسرات ·

هذه هي الصورة القديمة ، ترسمها ريشة فنان، لجذور الحياة في بيئة خليجية، قاوم انسانها ظروف العيش القاسية ، وصنع لنفسه لحظات فرح ، لم تستطع تلك الظروف أن تحرمه منها أو تنسيه اياها ، على الرغم من مرور السنين ·

عبر القاص عن البيئة بمفردات عربية بسيطة ، ولم يلجأ الى مفردات الكلام الدارجة ، واستطاع احتواء موضوعاته بمهارة الفنان ، عن طريق السرد ، واستخدام المقاطع الصغيرة ، وكانت جمله قصيرة ومعبرة ، وتحيط بواقع الحال ···

القاصة كلثم جبر ، كاتبة من قطر ، أصدرت مجموعة قصصية (أنت وغابة الصمت والتردد) ترصد فيها هموم أنثى الخليج . وتتابع في قصتها (حينما يتداعى الانسان ٦) هذا الرصد لاحدى بنات جنسها وهي تصارع أحاسيس ذاتية ، بكلمات أقرب الى البوح ، وقد وضعتها في



جحيم أزمة عاطفية ، قطباها الرجل الذي تحبه وأنثى ثانية تنازعها هذا الحب ، ويبدو أن أنثى الكاتبة ، أو أنثى مجتمعها الذي تكتب عنه ، لا تعاني من حاجة انسانية ملحة تدفعها الى الصبر أو التضحية ، فأنثاها امرأة مرفهة ، تذهب الى البحر ، وتمتطي أفخم السيارات ، في منزلها خادم ، ولا تقترب منها الهموم الا من ناحية عواطفها كأنثى تجتذب الذكر ، وهذا الذكر هو محور اهتمامها وهمومها ، وهي أنثى مثقفة ثقافة عالية ، تتخاطب بالشعر وتتحدث بمفرداته « ها أنذا أزرع الحنظل بداخلي وأمتص عروقه ، بعد أن استقمت وتطاولت كجذوع النخل الباسقة وألقيت ذوائبي تئن فوق ظهري كشلال فقد مجراه وتبعثر فوق أرض جافة ترفض الامتصاص ص ١٣٠ » وكذلك ذكرها ، ليس هو من الوطن العربي · لا يفكر في حاجات مادية ، ولا ترهقه أعباء العيش ·· ان حبها هو الهم الذي يضنيه ، والهدف الذي يسعى الى تحقيقه ، وهو مثلها أيضاً ، ثقافته عالية ومفرداته أقرب الى الشعر « حسبت الشرق انطفأت جذوره بداخلك ، مخطىء أنا يا ذاتي ولكن سأصلح خطئي · أعدك بذلك · أن تتركيني فهذا يعني نهايتي · أنت الفرح الذي أبحث عنه ، وأنا الضياع الذي اجتاح أمسياتك وجعلك امرأة قاسية بعد أن كانت نسيماتك تحيل الجفاف ارتواء ص ١٣١ » ·

القاص حسن عبد الله القرشي ، كاتب سعودي ، نشر انتاجه خارج بلاده وأصدر مجموعتين قصصيتين الأولى بعنوان (أنات الساقية) والثانية هي المجموعة التي نتعرض لبعض قصصها في هذه الدراسة وخاصة القصص التي يقول الكاتب انها كتبت من وحي البيئة السعودية ·

المجموعة عنوانها (حب في الظلام ٧) والقصص التي تنهل من بيئة الكاتب أربع : ثمن الزواج الصديقان · صاحب الملايين · مسرح ، وهي القصص التي أشار اليها في مقدمته (ص ٧) كما يشير الى انتماء أقاصيص المجموعة الى بيئات مختلفة ، منها البيئة المصرية واللبنانية ·

وتترسم القصص الآنفة الذكر ، خطى قصص الموضوعة الاجتماعية ، وتختلط في أسلوب الكاتب بصمات الكتاب المصريين من أمثال محمود كامل المحامي ، وكتّاب (السيناريوهات) مع أسلوب الحكاية القديمة ، ويحتار المرء فيما اذا كان الكاتب قد أخذ موضوعاته وشخوصه من البيئة السعودية أو البيئة المصرية ، أم ان الأمر اختلط عليه هو الآخر ، بسبب اقامته الطويلة في مصر · في قصة (ثمن الزواج ص ٢٤) يذكّر بأوائل كتاب القصة الاجتماعية في مصر الشهيرين بمعالجة موضوعات المرأة والجنس والعلاقات الاجتماعية (الهابطة) ان صح التعبير ، وأشخاصه ليسوا أكثر من نسخ طبق الأصل عن شخصيات القصة الاجتماعية المصرية ·· ثمة فتى مراهق تثيره أنثى تتقن فن الغزل وتستخدمه للاتصال برجل ثان ترغب في الزواج منه ، وتعد الفتى بثمن غالٍ !! هو منحه من نفسها ما يريد · ثم ترتمي



في نهاية القصة على صدره ، فتقبله وتحتضنه في شغف وحنان (ص ٤١) ٠ أما قصة (مسرح ص ١٢٠) فلا تختلف في توجهها الفكري عن الأولى ، وتقود الى أحضان امرأة ثانية تعمل لصالح أحد الرجال وهو ممن يصطادون الراغبين في الليالي المتعة لقاء المال ، وتتحول الصداقة في قصة (الصديقان ص ٧٨) الى ملهاة ، يتجمع الناس في مهرجان ليصلحوا بين الصديقين ، وتمتد الأيدي لتقديم العون لهما ، ويبدو الأمر كأن القاص لا يدري ما يكتب ٠ ولا يلبث أن يمسك بشاعر يربطه بصديق نصّاب ، يكون وسيلة لاطعامه ، ووسيلة لاستدرار عطف الناس لتقديم المال الى صديقه ليتابعا لهوهما !! أما (صاحب الملايين ص ١٠٦) فليست أكثر من حكاية ، عن شيخ يسرق مال صديق له ، ويثرى في أثناء الحرب ، ثم يعود الصديق الذي حسب أنه مات ، ليطالب بماله ، فينكشف صاحب الملايين ٠

كتابات أقرب الى الحكايات ، وموضوعات يقال أنها اجتماعية ، وهي ليست أكثر من صور باهتة لمجتمع باهت ، وشخصيات أقرب الى الأشباح أو الأشكال المتحركة ، تتحكم فيها رغباتها أو مزاجية الكاتب الذي يختار لها أدوارها وحياتها واهتماماتها ، ومع هذا فالكاتب وقصصه يمثلان جانباً من قصة الخليج وهو الجانب المتأثر بالتجارب العربية الأقدم ، بكل ما لها وما عليها ، ولا غرابة في تأثر قصة بعض الأقطار بالقصة المصرية ، فتلك القصة هي الأكبر عمراً، والأوسع تجربة، ولا مجال لاغفال ما قدمته على مساحة نصف قرن من الزمان ، من قصص ، أثرت في الذوق الأدبي لكثير من الكتّاب ، ولا يضير القصة الخليجية أن تقلد في جانب منها، ففي النماذج التي تم تناولها، تظهر أيضاً جوانب أخرى متألقة بأسلوبها ، وبملامحها المحلية النقية الصافية ، وتعبر عن روح الانسان وأصالته وهو يقاوم الزمن والأحداث ، ويصنع تاريخه المليء بالتضحيات والصمود الانسانيين ٠٠٠

* * *

□ **الحواشي :**

١ ـ د٠ محمد جابر الأنصاري/مجلة الدوحة القطرية العدد ١٩٨٣/٩٦ م ص ١٠ ٠

٢ ـ مجلة الدوحة العدد ١٩٨٣/٨٩ م الصفحات ١٢٢ ـ ١٢٣ ـ ١٢٤ ٠

٣ ـ مجلة راس الخيمة /الامارات/العدد ١٩٨٣/١١٢ م ص ٣٨ ـ ٣٩ ٠٠

٤ ـ المجلة العربية /السعودية/العدد ١٩٨٣/٧٣ م ص ١١٦ ٠٠

٥ ـ مجلة الدوحة (قصة باع السفينة نشرت في العدد ٨٩/ونشرت قصة أم راشد في العدد ٩٠) ٠

٦ ـ مجلة الدوحة العدد ١٩٨٣/٩٠ م ص ١٣٠ ـ ١٣١ ٠٠٠

٧ ـ حب في الظلام/صدرت عن دار المعارف/مصر عام ١٩٧٣ م وتضم ١٥ قصة في ١٤٢ صفحة ٠

طريق إلى وطني

أو : الصّعود إلى زكرويه الدّنداني

عبدالله رضوان

* زكرويه الدنداني : أحد أتباع حمدان قرمط المخلصين ، كان يطالب بالمساواة في كل شيء ٠
* علي بن محمد : قائد ثورة الزنج ، وصاحب البيت المشهور :

اذا النار ضاق بها زندها ففسحتها في فراق الزناد

* البلغة : برفع الباء ، طعام له مذاق العسل كان يقدمه قرمط لأتباعه ٠

* * *

وطني ٠٠٠
وينهد الجدار الصعب بين تداخل الأشياء ٠
حلم ،
وأشعار مقاتلة
وأطفال المخيم
جنة الأسفار موت
والرياح تقود دفتنا
زمانا أسود ٠٠٠ صحراء ٠

* * *

وطني ٠٠٠
وينداح الغناء العذب
للفقراء أدمعهم
وأقمار ملونة
وعشب نازف
ويدان ذابلتان
أين نسيت قلبي ٠٠٠ ؟
في بلاد أرهقتني ٠٠٠٠
أين تمضي ٠٠٠ ؟
للبحر رائحة
مزيج من أريج الموت والميلاد
قبَّرة ٠٠٠
تسافر في الضلوع قصيدة من ذكريات ٠
وتمسني ،
مسا خفيفا ساحرا
كالهمس أركض من تجاويف القضية للعصور القادمة
اتجاوز الزمن المحطم ،
والشراع ٠٠٠
يقودني أمل عجيب ،
والمقابر محكمة ٠

* * *



وطنــــي ٠٠٠
ويحملني التجول في زمان أدمنت صور الخليفة رهبة الشعراء ،
مرسوماً لنفي العشق من مـدن النحاس ،
وحائطاً يبنى وراء النطع والسياف
مـن عـادات هـذا العصـر ،
٠٠٠ ان تتبرج الحسـناء ألغازاً
وشيئا من عبـير الجنس
تعشـقني ٠٠٠ !
ويهـرب طـائر للبحــر
تعشـقني ٠٠٠ !
وترقص زنبقـات الحقـل ،
تعشـقني ٠٠٠٠ !
وندخـل في عـذاب الوصـل
انهــم يتكـاثـرون
وشاعر تتوالد الكلمات من جنبيه مثـل النار
انهـم يتكـاثـرون
وأنـت وحـدك
واللغــات منابع للعشـق ، أو للموت
فلتتفجـر الكلمـات حنـاء ودفلى

* * *

من يُرجع القلب المعذب للغنـاء
٠٠٠ أنــا !
ويملـؤك التفـاؤل
ضجـة التكويـن
سِـفر الثـورة ،
٠٠ الفقـراء
تعميـك المسيرة عن رغائبهـم
فتمضـي ٠٠٠
مخلصـاً كالحـب ٠٠٠ لكن !
دمـاً أسـود يملأ الآن وجهـك

مــن أيــن ؟
هذي خيول الأحبة ترسم في الوجه هذا السؤال
ويُفجـؤك الـرعـب
والانفجارات تترى كخارطة من سؤال !

* * *

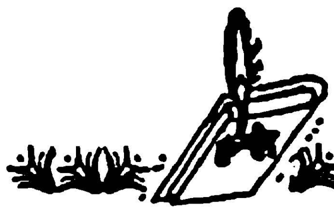
تمازجت في لحظة الخلق مع تربة أرضعتك
وآدم يبني طريقـاً الى البحـر
ــ يـا آدم البحــر أحمــر
* هــذي خطايـاك
ــ يـا آدم الذنب أعظـم منـي
* وكنت فقـيراً فاغنيت
ضـالا فاهـديت
علمتـك الحـرف والأغنيـات
فـلا تدّعـي عـذراً للخليقـة

. . . .

وينهـد صـوتـي ٠٠٠
فابنـي جداراً ويفتحـه الرعب
أبنـي بلاداً فيحرقهـا الرب
أرحــل
أعلـن موتي ولا أُسـتجاب
لماذا تسـير المسافـات في زمن دائري
وأبقى على دفة المركب الصعب وحدي !!!

. . . .

فيـا وطنـاً
علمتنــي النبـوءة ألا أبيعـك بالنفط
يـا وطـن الفقـراء
تهجـد صـلاة اليتـامى
سأرحل عنكم وحيداً ٠٠٠ وحيداً ٠٠٠ وحيداً
سأوي الى جبل يعصم الحلم عن خوذ الجند
ــ لا عاصـم اليـوم الا الحـراب



تقدمت
أعلن موتي ولا أستجاب
وأشرع حقدي فيمتصه الصحب
ألجأ للشعر أسكنه شعلة من حريق
وهل ينفع الشعر ؟؟
نام بقربي طويلا وأقعى كشيخ
تنهد
مالت جبال من الدمع
واشتد حزن اليتامى
فاشرق نجم على دمعه المتقاطر
ـ يا آدم الحلم يكبر !
* ان صغر الحلم تهوي الى الحزن
ـ يا آدم الحزن يكبر
. . . .
توارى بعيداً
ستحمل همّ النبوءة
أصرخ :
يا آدم البحر والشعر والحلم
يا آدم الحرب تشعل من دمعة مدرسة !
مضى تاركاً أدوات التعجب والاستغاثة

* * *

هادمي قبلة السنبلات العجاف
هادمي قبلة الأغنياء
هادمي ...
هادمي همزة الوصل للفقراء
وكل المحبين ساروا عليه زمانا
. . . .
وتاتي من الغابة البكر
هذي رمال
وهذي حقول من الموت
هذي دروب تقود الى السر
والسر بين يديك
ويشتد زحفك باسم اليتامى
وباسم التي فقدت طفلة
أو حبيبا
ولا زلت تستصرخ الأمة اليوم عشقاً
لماذا تخاف المدينة من ساعديك ؟
فها وطن يتعرى على صفحة الفجر
قلب يهاجر من حزنه
شوهوك بلادي ...
هل ترى أفقاً أخضراً !!

* * *

تعريت حتى من السرة الآدمية
والبيد ظمأى الى الماء
أشعلت قلبي طريقاً
فسارت عليه المدينة حيناً من الدهر
وانفجر الحب في الشفتين
فقلت سلاماً العواصم
. . . .
ـ وكيف تجيء اذا اشتعل القلب ؟؟
* ان مال شيخ علي أساومه روحه
ـ وان مال قلب !
* متى !!
ـ ربما ؟
* أمنيه .

* * *

وأعلن أني تبوأت مركزي الآن في النار
والنار جنتي الواعدة .
أنا خارج
« زكرويه » دعاني الى « بلغة » من طعام المحبين



قد عرّشت فوق قلبي حمامة عشق
تقود خطاي الى جنة آدمية ٠
٠ ٠ ٠ ٠ ٠ ٠ ٠ ٠
- وحيداً ستبقى !
* سيأتون ،
كل سياتي بأثقاله
شاعر طوّع الحرف والأغنيات
فقير يطارد أمنية في السحاب
وسرب صبايا ٠٠٠
وأفتح صدري للريح والحرب والحب
نبني بلاداً جديدة ٠
- أتهرب من وهج الموت ؟
* نبني شموساً لكي نتقدم
ها سافر القلب من أسره ناغلا وردة الجرح
يحملك الهم نحو البعيد
تيممت سيفين
سيفاً مع الشعب
سيفاً يعود الى الخلف
يشطر ذاكرة الحرف
« حمدان » قرمط ٠٠٠٠
- ها أنت تحلم
* كي نستعيد البداية
- وكيف تواصل جرحك
* من « زكرويه » سنشتق حلماً
ومن ثورة « الزنج » درباً
٠ ٠ ٠ ٠ ٠ ٠ ٠ ٠
وتجبل منك القصيدة
بين الحكام العظيم تسافر غيثا جديداً
تعمق جذرك في الأرض
تهتف ،
آه ٠٠٠٠
سلاماً على النيل حين يعيد اخضرار الصعيد
سلاماً لعاشقة غرّة أدخلت نهدها في القصيد
سلاماً على الشعر حين يعيد تواصل حرف جديد
سلاماً على عاشق حائم حول حلم بعيد
سلاماً على أمة لا تبيد
سلاماً ٠٠٠ سلاماً ٠٠٠ سلاماً
فاني نويت الغناء لكل البلاد الحبيبة

* * *

توضأت بالليل والانتظار ،
وصلّيت عمراً
- وكنت غريباً !
* أنا خارج عن حدود المقاييس
أنا خارج ٠٠٠
خارج عن حدود القصيدة
- وأين ؟
* الى وطن علمتني الهزائم سر انتمائي اليه
الى فرح كامن في زقاق الحروف القديمة
أفتشها وردة ٠٠٠ وردة
كي أحدد درباً جديدة
فيا « ابن محمد » هذي بلاد تنوء بحمل الدماء
- وكانت تنوء
ويا ابن محمد نيران عصرك تكتظ فينا بوجه جديد
« اذا النار ضاق بها زندها
ففسحتها في فراق الزناد »
وانا نجدد عهداً
ونشرع حلماً
لنشق درباً جديدة ٠

عبدالله رضوان
عمان - الأردن

النخلة الشماء

جاك صبري شماس

من رآها في فلاة الأض منكم ؟
من رآها ؟
كيف كانت ؟
تحمل السيف اليماني
لم تذق طعم الهزيمة
كيف كانت ؟
في المضارب
في الفيافي
عند فرسان القبيلة
عند قحطان ، وغسان ، ومروان جليلة
تمتطي خيل الفتوحات العريقة
من رآها في فلاة الأرض منكم ؟
يوم كانت
غادة بكراً طهوراً لم تدنس
روضة خضراء شمساً لم تلوث
قمة شمَّاء نسراً في الأعالي
من رآها في زمان الغدر هذا
في أتون الذل تقتات الحرائق
باعها الأوغاد بالعرش المزيف
من رأى نخل الصحارى ودموع
السعف في رأد الظهيرة
وسيوف العز قد أمست ذليلة .
أمسنا كان صهيلا ، وصليلا ، ومفاخر
لن نعيش الحلم في ماض مسافر
عصرنا هذا مواويل حزينة
لن نعيش الحلم في ماض ولو
كان انتصاراً ومشاعل
فمخاض الجذع في الأعماق كالنار
كاعصار وزلزال وسيل
وأنين البلحة الحمراء يمتد لهيباً .
فوق كثبان الجزيرة
لن نعيش الحلم في ماض مسافر
فهدير النخل يجتاح ذرى الأطواد
في الليل وفي صبح مسافر



من رآهـا في فـلاة الأرض منكـم ؟
انهـا تحيـا كئيبـة
تعشـق الرمل ، وأصحـاب القوافـل
تسكن الأطلال في (الربع الخـراب)
تلثـم الشمس وتبكي
انهـا تحيـا كئيبـة
سـيفها عنـد المـوالي
غط في سـرر الجـواري
وخيـول الثأر في صحرائنـا أمست
عليـلة ٠

* * *

آه يا نخـل الجـزيرة
بـاعك التجـار في سـوق النخاسـة
وارتضـوا ذلاً لكي تبقى الخلافـة
ثـم زاروا غاصبـاً يجتاح أصقاع العروبة
(بنتهم هند يناديها أبو هـا قائلا) :
(يا هنـد قد سميت سـاره) ٠
أصبـح السـيد عبـداً
والمـرابي أصبح اليـوم نزيهـاً
(والدمـا أضحت مياهـاً)
في شـرايين (العمـومـة)
آه يا عصـر الرذيـلة

يرضـع الطفل حليب الـذل حيث الوالـد
المسحوق يحيا في سراديب التقارير المخيفة
أيخاف الوالـد العملاق من قول الحقيقة
يعـرف الحق ويخشى من بنيـه
كيـف يحيا الابن في خـوف وحـيرة
يلجـم الشـهم وتنداس المروءة
وفتاة الحانة الرعناء تلهو في كواليس الحكومة
والبيانـات نعيب ، ونعيـق ، ونقيـق
وذهـاب وايـاب
في مطـارات العـواصـم
فكـأن القـوم قـد سنوا قراراً
ونخيل الجرح صيدا وفي الأغوار والأنجاد
يحكي قصـة للطفـل الوليـد

* * *

آه يا نخـل الجـزيـرة
فبريق الرعد يحـوي في جناحيـه البشارة
فاستفيقي مـن سـبات الذل هـذا
فهنا في جلّق المجد ينابيع ، وتاريخ ، وحصن ٠
لن تموت النخلة الشماء مادام ثرى الأعراب
يـروى من دمـاء الشـهداء
فاعوجاج الظل لن يلغي استقامات النخيل العربي

جاك صبري شماس
سورية ـ الحسكة

في رثاء الشاعر علي دمر

يا خديني

عدنان قيطاز

يا خديني في وحشتي وارتياعي كيف فارقتني بغير وداع ٠٠ ؟
جادك الله ٠٠ ما عهدتك الا خير واف ٠٠ على الزمان ٠٠ وراع
لم تخلفت ٠٠ رغم فرط انتظاري واصطباري على الأسى اللذاع ٠٠؟
جمرات الحنين تكوي ضلوعي وتثير الدفين من أوجاعي
لم تخلفت ٠٠ مؤثراً وحدة الرهبان ٠٠ في حين كنت جم المساعي ٠٠ ؟
لم تخلفت ٠٠ يا علي ٠٠ وهذا موسم الصيف ٠٠ مؤذناً باجتماع ٠٠ ؟
الأخلاّء ماكثون على العهد ٠٠ وداعي السرور للأنس ٠٠ داع
دارة الحب دارنا ٠٠ وهي في القلب ٠٠ وان لج معشر في خداعي
قد رضعنا من ثديها لبن المجد ٠٠ وقلنا : يا أمتا لن تراعي
نحن خير البنين ٠٠ لا نعرف الزيف ٠٠ حماة الديار يوم القراع
نحن يا أمتا ٠٠ بناة المعالي وحبيب أن تأمري ٠٠ فتطاعي
النواعير علمتنا هوى الدار.. لذيذ الترجيع.. عند السماع
شدوها العبقري من سالف الدهر ٠٠ وفي شعرنا صدى الايقاع
يا مدلا بحبها ٠٠ كيف تنساها ٠٠ وتختار في [الحسا] قيد باع[1]
عد الى الدار ٠٠ واسترح في حماها وارتبع عند نهرها المطواع



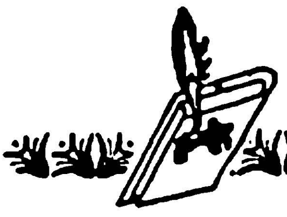
بلـــدة طيبـــة ٠٠ ورب غفـــور وبقـــاع ٠٠ أحبب بها من بقاع[٢]
جنتـي هــذه ٠٠ ويـدخلهـا [الماصي] دخـول الكـريـم غير مضاع[٣]

★ ★ ★

يا خدينـي وأنـت أدرى بشجوي وأفـانـين صبـوتـي والتيـاعي
لا ٠٠ وحـق الوداد ما خنت يومـاً لا ٠٠ ولا جرت زائفـاً عن طبـاعي
أنـا بـاق عـلى الوفـاء مقيم رغـم ما بي مـن لاعجات الصراع
عربـي السـمات في حـر وجهـي من جراح الخطوب ٠٠ وسم الشجاع
أتشـظى في كـل حـين ٠٠ وأبقى أبـدأ في تمـاسـك وانصـداع
لم تغـير منـي المغـيرات خُلقـاً وكفـى شـاهـدأ عـلى يراعـي

★ ★ ★

يا خدينـي عنـد احتـدام الرزايا ومعينـي في هـدأتـي وانـدفاعي
ان جسمي ٠٠ كما علمت ٠٠ بقاع وفـؤادي ومالكيـه ٠٠ بقـاع[٤]
آه ٠٠ كـم شـدنـي اليـك حنيني ونـزوعي ٠٠ وكـم لـه مـن دواع
فعلى [الطرف] حيث أنت نزيـل طـرفـة مـن شـهابي اللماع[٥]
باعـدت بيننـا المسـافات ٠٠ لكن خطـرات المحـب جـد سـراع
ليت شعري ٠٠ والعمر نعمى وبؤسى ما انتفاعي بناظري..ما انتفاعي..!
قـذفت بي أحـلام قـلب عيـوف في مهـاو سـحيقة ويفـاع
حـامـلا في الضلـوع أغلى اللبـانات .. وتدري حرصي .. وتدري اقتناعي
أنت مثلي في مهمة القفر والفقر ٠٠ صديق العفـاة ٠٠ ترب الجيـاع[٧]
طـوحتنـا الهمـوم في كـل واد وسقتنا الزعـاف ٠٠ سود الأفـاعي
مـارتعنـا في الطيبـات مـن العيش ٠٠ كمـا يرتعـي أولـو الاقطـاع
قـد طلعنـا كالعـود مـن يابس الصخر ٠٠ وكنا للفجر خيط الشعاع
عبقريات وهجنا ٠٠ ما جمال الكـون ٠٠ لـولا سطوعهـا في التـلاع ٠٠ ؟
تتعـالـى الأكـواخ مـن وهـدة الذل ٠٠ وتهوي القصـور ٠٠ في مصراع
كـم فضحنـا بالمـوريـات فنونـاً مـن نفـاق الأسياد والأتبـاع



وفتحنا مغالقاً من حصون	وهدمنا مخانقاً في قلاع
وبعثنا من رقدة الضيم جيلا	عربياً .. يكيل صاعاً بصاع
واذا بالعفاة طاروا الى الشمس .. وكانوا بالأمس .. رهن اتضاع
لا تسلني .. من هؤلاء .. أليسوا	هم نشيد العلا على الأسماع

* * *

أيهذا المقيم في وحشة الصحراء .. زدني جوى .. تزد أطماعي
لا أحب الهوى .. على القرب والبعد .. بلا لذة ولا امتاع
لك فيه .. على [حنين الليالي]	[رعشات] سحرية الابداع[٧]
يوم كان الشباب غضاً ندياً	وبساط الربيع ملء الرباع
علمتني [غيبوبة الحب] ما الحب .. وما فيه من جنان وساع[٨]
كم شعوب بالحب عزّت وبزّت	وشعوب من حقدها في تداع
يبلغ الناس بالمحبة ما ليس	لغير المحب بالمستطاع
صب لي .. يا عليُّ .. منها كؤوساً	وأدرها كريمة الاشعاع
وأرحني بها الى مطلع الفجر .. وخل الرياح تطوي شراعي
انما هذه الحياة غرور	فاجتنب .. يا غرير .. سقط المتاع

* * *

يا خديني .. أين الليالي الخوالي	تحت أكناف روضة ممراع .. ؟
أين زهو الضفاف .. أين المغني	أين [يا ليل] في فم الملتاع .. ؟
أين سحر الظباء .. تمرح في الساح .. وتخفي الأضواء خلف القناع .. ؟
وأهازيجنا على كل سمع	من حفيٍّ بنا .. وآخر ساع
لا أقول الغواة .. ان رواة الغي مالوا بنا الى الاقذاع
يا رعى الله ذكريات تقضّت	ورعى الله طيب تلك المراعي

* * *



قل لناعيه : لا سمعت وأسمعت ·· وان كنت صادقاً يا ناعي

بعد عام أو بعد عامين يأتي بالوفير الوقير ·· رحب الذراع(٩)

يتهادى ·· كأنه سندباد بين شتى طوائف أوزاع

في أساريره ·· أساطير حب من غريب البلاد والأصقاع

دمريات سحره غانيات بحلاها ·· عن بهرج خداع

* * *

آه ·· يا لهفتي وفرط التياعي وأنيني ووحشتي وارتياعي

رجع الغائبون غير [عليّ] يا ضياعي من بعده يا ضياعي

* * *

□ الحواشي :

١ ـ الحسا او الاحساء : سهول محصورة بين الخليج العربي وهضبة نجد .

٢ ـ في الشطر الأول من هذا البيت اقتباس جزء من آية (انظر سورة سبا ـ الآية ١٥) وهو من النوع الذي لا يخرج به المقتبس عن معناه ، وتسكين الياء بدلا من تشديدها في (طيبة) قراءة معروفة .

٣ ـ اجتمع هنا في لفظة (العاصي) معنيان : اسم علم لنهر العاصي، والعاصي ضد الطائع ، ولا يخفى ما في اجتماعهما من تورية مستملحة .

٤ ـ اصل هذا البيت كما ورد على لسان عبد الرحمن الداخل :

[ان جسمي كما علمت بارض وفؤادي ومالكيه بارض]

٥ ـ الطرف : بلدة في المنطقة الشرقية من المملكة العربية السعودية دفن فيها الشاعر .

٦ ـ يصور هذا المقطع التزام الشاعرين بقضايا الكادحين ، ونضالهما في سبيل بناء مجتمع يقوده الفقراء والمستضعفون بعد هيمنة السادة أصحاب رؤوس الاموال والاقطاع ، وحتمية انتصار الكادحين .

٧ ـ حنين الليالي ورعشات مجموعتان شعريتان لعلي دمر .

٨ ـ غيبوبة الحب مجموعة شعرية لعلي دمر .

٩ ـ اشارة الى كثرة اسفار علي دمر وتنقله في البلاد حاملا لدى اوبته الى اصحابه اضاميم من عجائب الاخبار وغرائب الاسفار .

عدنان قيطاز
ـ سورية ـ

أمّ الحمام

محمد البقلوطي

طفل وبنت يجلسان على الرصيف ويصمتان
يتعاطيان اليأس
يتأبطان بقايا خبز البارحة
ويتابعان الشمس

* * *

أمّ الحمام ...
مرت صباحاً من هنا
أمّ الحمام
رأت البنية والفتى
أمّ الحمام بكت
تقاطر دمعها . والدمع نار

* * *

طفل وبنت يجلسان على الرصيف
وحمامة ...
حطت على لسور العجوز
راحت تحدق من بعيد
ناديتها
ساءلتها
لكنها ... لما تزل تبكي

محمد البقلوطي
صفاقس ـ تونس

التمازج والاحتمال

سالم الهنداوي

●● السماء أمطرت صلصالا ، وريح الشمال مفعمة برائحة الطين ، والبحر الواقع على أطراف العين أصبح لونه أحمر ٠

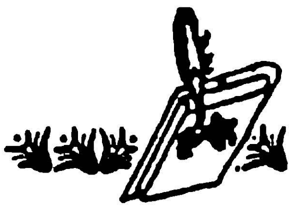
ـ من صاحب هذا الدم الكبير ٠٠ ؟ !!

ـ صاحبه ، صاحبنا الذي أكل ذراع ابنته ٠

ـ أين كان مدسوساً هذا الدم وهو يشبه النملة ؟ !!

ـ هذا ليس دم اللحم ٠٠ انه دم القلب.. قلب النملة أكبر من قلب الفيل !!

أمطرت صلصالا ، والصبيان الذين ما شاهدوا في حياتهم لوناً للريح ، خاوصوا بعيونهم نحو صوت كبير ملأ الدنيا نشيجاً ٠٠ صعدت معه الدوائر القزحية المتناثرة وكشفت الريح العاوية عن وجه كبير مشعر أخفت التجاويف الفاحمة عبوسة / مد يديه / هرع الصبيان / تقدم في اتجاههم / علت صيحاتهم / خبت قدماه في اطراد / ركضوا فاشتعلت صدورهم / قابلتهم امرأة الرجل البشع / ٠٠٠ بالكاد اتسع الشارع لجزماتهم الجلدية / حكّت أطراف البيوت فتناثرت الأرصفة شظايا شظايا من طوب كلسي واسفلت / احتموا بظلال بعضهم بوجوه خرساء / تناحر الاثنان الكبيران أعلن الصبيان / لملم الصبيان قلوبهم المرتجفة المتقافزة على الطريق مثل قطط صغيرة تموت / اختزنوها في أقفاصها حتى نبضت / الاثنان يتناحران بقوة أعلى الرؤوس وأعلى السطوح ، وأقدامهم النافضة ملأت المكان بالأغبرة / تسلل



الصبيان في محاذاة وحذر شديد ، وأطلقوا سيقانهم للريح / لكن الدوائر ٠٠ دوائر الريح الملونة جلبت رائحة اللحم الى الأنف الكبير ٠٠ أنف الرجل الذي يصارع امرأته / أسقطها بنزق الى الأرض فانهارت تحتها البيوت ٠٠٠ وزمّ شفتيه مزمجراً حتى سمعت المدينة زلزالا يجري، أو صوت مدافع خرافية / فتش عنهم في كل مكان / ٠٠ أين يا ترى اختبأ هؤلاء الأوغاد السمان/.. غمغم في قرفصة حتى أمطرت السماء من جديد / ٠٠ كانت كتل الصلصال تسيل مثل العسل الخاثر من قمة الرأس تغطي وجهه المشعر / هو يمسح / هو المطر لا يكف/هو يتلاشى.. هو البحر يغلي / ٠٠ هو المطر ينزل ماءً / ٠٠ في حياتي ٠٠ في حياتي لم أر مدينة تحبو ؟!!

●● رن ناقوس نهاية الحصة ، فقال المدرس :

ـ هيه ٠٠ انتهت الحصة !

والصغار النيام على المناضدوجوههم « تصفر وتخضر » وحقائبهم المدرسية تلفظ كراسات بقية الحصص :

ـ هيه ٠٠ انهضوا !!

رفعوا رؤوسهم في مهل ٠٠ قالوا والعيون مغمضة :

ـ هل تكلمت ؟

ـ ٠٠٠ انهضوا ٠٠ !!

وقفت أجسادهم وقفة واحدة كشجرة مسحورة ، وغادروا مقاعدهم في حركة واحدة رتيبة ٠٠ والعيون مغمضة ٠

جحظت عينا المدرس في الفصل المقفر، قعد على الكرسي في تساؤل مخيف متحسساً!

ـ أين رأسي ؟ !!!

نقر عصفور بمنقاره زجاج النافذة/ فتح المدرس النافذة / قال العصفور منفوش الريش :

ـ ايه ٠٠ هل نمت ٠٠ الأولاد في انتظارك بالخارج ؟!

طار العصفور / عاد المدرس بهدوء الى كرسيه وأشرع عينيه في النافذة المغلقة حتى تراءت له السماء الزرقاء تتلبد بغيوم قزحية اللون متوترة.. وبدت اليه من بعيد موحشة ومريبة تنذر بمطر عاصف / سحب معطفه ورجلاه ترتعشان ، ثم اصطكت أسنانه حتى أدمت / ٠٠ ليس لأن الدنيا برد ، وان المطر قوي ـ كان

الصلصال يقرع زجاج النافذة كالطين المبلل ٠

ـ فيم تفكر يا أستاذ ٠٠ هل أنت خائف ؟!!

قالت المقاعد الخاوية تهمس ثم جلست في صرير حاد على حين صفق باب الفصل بقوة بفعل الريح التي صرخت وفجرت زجاج النافذة ٠

●● قالت سيدة عجوز تحلب بقرتها في مزرعة بضاحية المدينة :

ـ لقد سمعت صراخاً لرجل ، مع ان الضاحية لا يوجد بها أحد غير ذكور البط !!

تعلقت بحضنها الطفلة المهملة :

ـ أنا أيضاً يا جدتي سمعت انساناً يصرخ !!

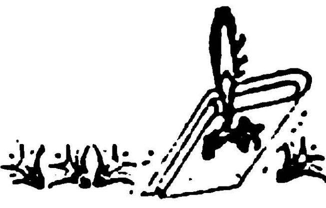
أقفلت العجوز بوابة المزرعة في احكام ، ولملمت الملاءات والثياب من على حبل الغسيل ، ودخلت الكوخ تحمل الطفلة الباكية الى صدرها ، ثم أقفلت الباب قبيل تساقط المطر وهي تراقب بوجل السماء الملبدة بالغيوم السود ٠٠٠

٠٠٠ وأوقدت النار جلباً للدفء ، ثم أدارت المذياع بحثاً عن اذاعة المدينة !!

●● اجتمع الصبيان المغمضي العيون في فناء المدرسة منتظرين نزول المدرس ، والعصفور الكبير يرف بجناحيه بواجهة النافذة / صنعوا من كتبهم وكراساتهم هرماً من الورق الملون ، وأشعلوا به عود ثقاب ٠٠٠ وفي ما نزل المدرس شارد العينين يكتم فمه ويتلون ، حملوه في صمت والقوا به في الهرم / ٠٠٠ تناثرت بعض الوريقات المحروقة واستقرت قبل دعاب الريح بفعل المطر الصلصالي ، ثم قطعت صرخة المدرس برامج الاذاعة !

بعد انتهاء العشر دقائق تقريباً والصبيان يطوفون حول الهرم المتضائل حجماً و ناراً انفرجت عيونهم عن سماء صافية وهرم صغير من الصلصال يتوسط الدائرة ٠

تطلعوا الى وجوه بعضهم مندهشين وتساءلوا أين يا ترى أضاعوا كتبهم وكراساتهم ؟ ٠٠ وأين ناقوس المدرسة لا يرن ؟ ٠٠ ولماذا هم بالذات تلاميذ فصل ٤/١ يطوقون هذه الكتلة الهائلة من الصلصال ؟ ٠٠٠ كانت قطط صدورهم



أعتاهم مباغتة فصاحوا في لهو أليف يلتقطون كتل الصلصال ويشكلون بها كلاباً وفيلة ، ثم عجنوها ببعضها والتقت أيديهم دون اكتراث تشكل رجلا ذا وجه مشعر ، وحين اكتمل التكوين رأوا فيه انساناً يعرفونه !!

●● فتحت الطفلة مزلاج باب الكوخ وخرجت تلعب مع المعزات ، وجدتها الجالسة تحوك الثياب منذ وقت طرق مسمعها خبر ثقافي في الاذاعة يقول :

(تقع اسرائيل في فلسطين ٠٠ وتقع فلسطين في البحر ٠٠٠)

أعقب الجملتين نباح الكلب وعودة الطفلة راكضة وجلة ٠

ـ من الذي جاء ؟؟!

ـ ر٠٠ ر٠٠٠ رجل يلمع !!!

واشتد نباح الكلب على رجل من صلصال يفتح بوابة المزرعة ويدخل!؟!!

سالم الهنداوي
الجماهيرية الليبية

★ ★ ★

متابعات ثقافية

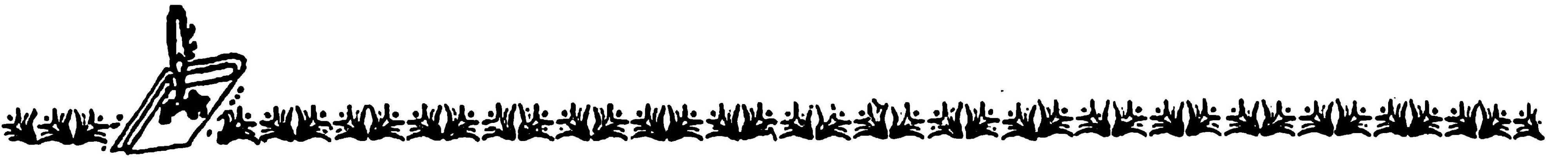
باسمة بين الدموع و الحوار الصامت

هناء الطيبي

العمل الجاري حالياً لتجسيد رواية (باسمة بين الدموع) للدكتور عبد السلام العجيلي ، في فيلم روائي سوري طويل ، دفعني ثانية الى الرواية ، والرواية ككل عمل أدبي قد تتوافق وجهات نظر الآخرين مع مقاصد الكاتب أو تختلف معه ، هذه الآراء المتباينة وجدت لها اجابة ملائمة في كتاب نقدي يتحدث عن أعمال تولستوي يقول « ان أغلب أعمال الفن العظمى ليس بينها الا خاصة مشتركة واحدة هي أنها مثيرة للجدل ولا يمكن الاتفاق حولها » ، فالمزايا الأدبية لأية رواية مثيرة للتفكير هي لا شك في طرحها للمشكلات لا في كونها تحل تلك المشكلات ، كما تبين تشيكوف حين كتب «لم تحل آنا كارنينا مشكلة واحدة ، لكنها مقبولة تماما لأن طرح المشكلات جميعاً فيها صائب متقن » • « رسالة الى سوفورين ٧/تشرين الأول/١٨٨٨» ، ولعلنا في هذا المجال أيضاً نستطيع أن نذكر قول « شو » حول ابسن النروجي ، ابسن يعطينا أنفسنا في عقدنا ومواقفنا ذاتها والأمور التي تعدث لشخصيات المسرحية هي الأمور التي تحدث لنا » ، هذه الخصائص هي التي جعلت من ابسن متفوقاً على شكسبير وجعلت منه أعظم شخصية في المسرح الواقعي وأعظم شخصية في مسرح القرن التاسع عشر ، هي الأسباب ذاتها تجدها في كافة العمالقة الآخرين •••

* * *

هذه المعطيات التي أعطت أعمال العمالقة قمتها ، هي ذاتها معطيات « باسمة بين الدموع » والتي حددت موقعها في عالم الفن الرفيع ، ها هي تحدثنا باسهاب عن حقبة تاريخية هامة من حياة سورية - فترة الخمسينات من هذا القرن ١٩٥٩ - حيث بؤرة التحولات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، لا شك أن هذه التحولات لها بصماتها الواضحة على تكوين السمات الفكرية لانسان تلك الفترة اضافة الى ذلك نرى شرحاً مفصلاً لشرائح عامة من الناس ضمن المجتمع المعني في عالميها (الروحي والمادي) (الشخصي والعام) أما عن مكانتها في الأدب العربي فهي الرواية الأولى التي دخلت أدبنا الحديث غير معتمدة على أي لون من ألوان الأدب الغربي، هذا الأدب الذي اتخذه أدباء تلك المرحلة وسادة ليّنة للاتكاء ومجالاً للاقتباس والتقليد، فجاءت باسمه عربية أصلية الجذور والمنبت، وهذا ما عبر عنه الدكتور غالي شكري في حديثه عن « دموع ناتاشا » في كتابه « الرواية العربية في رحلة عذاب » •



فقــال :

« ان الفنان كان يرسم مجتمعنا نحـن ويصور حياتنا نحن ، ويقاسي من آلامنا ويخفق مع نبضات قلوبنـا ومشـاعرنا » .

* * *

ولماذا نحن الآن ، وبعـد مضي ربع قرن على كتابتهـا نذكرها ... انه السبب نفسه الذي لم يزل التاريخ يذكر « أنا كارنينا » حيث يعتبر الخلفية التي تجري عليها أحداثها ما زالت معاصرة لنا ، والسبب ذاته الذي جعل (نورا) في مسرحية (ابسن) تلمع في الذهن كلما أردنا أن نتحدث عن المرأة التي استطاعت معرفة موقعها مــن العالم !ضافـة الى ذلك نرى في باسمة معالجة جديدة للموضوع الكبير الذي تناولته الروائع تلك وأكثر ما أخـذ بعـده وتوهجه في أدب الشطر الأخير من القرن التاسع عشر في أنحـاء أوربا كلها ألا وهو « أين تكمن آلام المرأة الحقيقية » فهو موضوع « بيت الدميـة » وهـو نفسه موضوع « أنا كارنينا » و « مـدام بوفاري » و « الأناني » و « صورة سيدة » ، هـذا الموضوع لم يكن طارئاً على أدب القرن التاسع عشـر ، ولم تخف جـدته في زمننا هذا . فكان له جذوره قبل أن يهاجمه الرواد المطالبون بالاعتراف « بتحرير المرأة » بزمـن طويل ، وكثـيراً ما وصفه « ديكينز » في أعماله وصفاً أشد قوة مــن كل ما جاء بعده من معالجات على اختلاف أنواعها ، وسنستمر في العزف على الوتر ذاته ، طالما أن هـذه السمفونية باقيـة داخل ايقاع المجتمعات وبقدر ما يمسنا العمل الأدبي من الداخل، ويرينا عريناً واضحاً يأخذ بعده الزمني عبر أجيال عديدة ، ويكون بالتالي له انتشاره في مجتمعات كثيرة وهذه هي المقدرة التي تميزت بها الأعمال العالمية العظيمة .

* * *

من هذا المنطلق بدأت أتلمس نقاط « باسمة » في خط سيرها ، متفقة مـع بعضها ومختلفة مع بعضها الآخر ، باسمة فتـاة دمشقية وثقت بشاب (سليمان) اعتقدت أنه فارسها ، فبعد أن أعطته كل ما عندها... ارتحل ... متطلعاً الى شابة أخرى ... ولكي تأخذ الدراما حقها في الحبكة والسرد جعل الكاتب المعنية تلك هي هيام أخت باسمة الصغرى ... ما هو موقف باسمة من هذا الحدث الجديد الذي عرفته بعد عشرة حميمة دامت عامين وأكثر ، وأي اتجاه ستأخذه تلك العاثرة الواقفة على مفترق طرق ... كـل المفاتيح بيـدها ، ولهـا وحدها حق الاختيار ، وفي الحقيقة والواقع ، لا تملك أي مفتاح للاختيار ؛ بل هي مغلوبة على أمرها ، ومسيرة في قرارها ، فما أرادته من هذا الرجل وما توسمته منه ، لم يحمله لها في الأصل ...

كل الذي عرفته هذه الشابة من علاقتها بسليمان أنها عايشته كما قالت « فيرجينا وولف » — غوص ارادتها البطيء في ارادته كقطعة مــن الخشب تشبعت بالماء » ... وهذا النوع من قوة التضمين البنائي ، عندما يتعرف لطعنـة في العمق ، يودي بصاحبه الى صرخة أكثر بعداً ... ، هي النكسة ذاتها التي حولت أنا كارنينا من السيدة ذات الجمال المتسلط الى المرأة المنتحرة انتحاراً مجنوناً يائساً ، والصرخة ذاتها التي حولت زواج نورا الى ثمانية أعوام من فراغ ... حين علمت تدريجياً الطبيعة الحقيقية لعلاقتها « بتورفولد » والطبيعة الحقيقية لمشاعر تورفولد نحوها، هي الطعنة ذاتها التي أصابت باسمة ، وعرفت أن كل ما مضى من أيام وليال حرقتها على معبد ذلك البطل كانت فراغاً .. انها مأساة المرأة التي تجتمع برجل لا يستطيع أن يكون معادلاً لمستوى عواطفها وتجتاحه كمحور تدور حوله حياتهـا » ... وكما يومض البرق في لحظة دكنـاء لمعت الحقيقـة أمامها ... فتتغـير الحاضـر ... ،



وعرفت خـواء الماضي بتأثير الحاضـر ، وفتحت آفاقاً جديدة للمستقبل ربما كانت أفضل ...

في ذاك الزمان ، اذا ما عدنا اليه معاصرين ، لم يكن سهلاً أبـداً على امرأة دمشقية أن تعطي ذاتها كلية الى رجل لا تربطه بهـا علاقة قانونية (الزواج) واذا ما حدث وشطح القلم عن خط السير ، تزحزحت أركان البيت الكبـير ، وتنكر الأهـل والمجتمـع وأصبحت البنت كومـة عار ، وسميت بالحـروف الكبـيرة « بنت هـوى » .

ومهما حملت مـن صفات تبقى تلك المنبوذة ، وأول من يدينها ، ويقاصيها ويتخلى عنها ، هو الذي أعطته بلا حـدود ، وسمته حبيبـاً ...

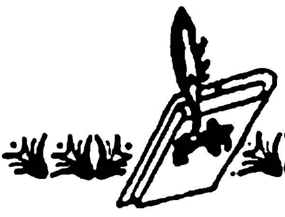
باسمة تعرف هذه الحقيقة ولا شك ، اضافة الى ذلك أنها سيدة ذات تجربة زواج مسبقة ، وهـذه الصفة الاجتماعية الخاصة ، تزيد من موقفها حرجاً ، ومـع ذلك تخطت كل هـذه المفاهيم ، وكانت لديها الشجاعة لتطابق قناعتها وفعلها في تملكها لجسدها ، فما هو معروف ، القتـاة في بيئاتنا انسان مستأصل الجسد ، مبتور الحـواس ، والوصاية على جسـد المرأة مطلوبة من كافة أفراد محيطها بدءاً من الأسرة وانتهاء في المجتمع الكبير ، كـل هؤلاء البعيـدين أوصياء على جسدها ، الا هي ، فهي لا تملك هـذا الحق . باسمة حلت تلك المعادلة ، وتصالحت معها ، وتخطت نطاق اختزال المرأة في حدود جسدية باهتة عاشت وجودها وتوحدت معـه فكانت أكثر امتلاء وثباتاً واقناعاً ، وكانت ذاتهـا دون لف أو دوران وترفعت عن استخدام طرق ملتوية وحيل تلجأ اليها بنـات جنسها في مواقف مشابهـة ، وفي قفزتها تلك فـوق جدران الادعاء الكاذب للمفاهيم السلوكية السوية ، كانت البطلة « انني أعيش هذه البطولة .. وأعانيها .. وأعيهـا .. وأضحي من أجلها .. فلقد أحببت وتحديت الجميع بحبي ، فلا التقاليد رغـم قسوتها على أمثالي قيدتني ، ولا المجتمع وأقاويله »

لا شك أن وعيها هـذا كان متميزاً ، ومفارقاً للبيئة التي هي منها ، وبالتالي يمكننا اعتبار هذه الخطوة تجسيداً لتطلعات الانسان الموجهة موضوعياً نحـو المستقبل ، كما أنها ببساطة تامة أعطت حلاً لمسألة عامـة « نكون أو لا نكون » تقلـق المجتمعـات الانتقالية عادة ... الى هنـا والخطوة تلقي الضوء على انساننا الجديـد في أن يعيش قناعاته ، ويلغي الازدواجية التي يتقنها شبابنا الكائنة في التناقض بين الممارسة والتفكير ... ما الذي جرى بعد ذلك وأين مكمن الخطـأ .. انني أرى الخطأ يكمن في البنى الداخلية لشخصية باسـمة ، حيث تختبىء نقـاط العتمة ، وهي تعمل بخطى غير ملحوظة في البـدء ، ولكنها ناشطة فاعلة لجعل قامـة باسمة غير منتصبة بشكل كاف وهي تعطينـا الصورة المتكاملة للمرأة الجديدة، وبدل أن تكون معاناتها معاناة عامة انقلبت الى منحى نرجسي خاص ، من بعض هذه النقاط عدم ثقتها بصحة الخطوة التي قامت بها ، ومن جهة أخرى عـدم ثقتها بامكانية تقبل سليمان لهـذه الخطوة ، وتقديره لهـا ... أو احترامه اياها ... « يجب أن ننسى ما جرى في ذلك الكوخ في بحمدون يا سليمان ... أريـد أن تكون فكرتك عني غير التي أوحتها اليك حكايتنا تلك ، وان يكـون تقديرك لي غـير ما بينته لي حينذاك » في مكان آخر ...

« لم يذهب كل السكر من رأسي لذلك سأسألك سؤالاً لا أجسر على أن أسأله وأنا صاحية ...

– هـل مرّ ببالك ذات يوم ان تتزوجني ...

بعـد اجابة سليمان بصعوبة تحقيـق ذلك ،



ظلت تبكي وتسفح دموعها حتى هدأت ثورة نفسها ونامت على صدر سليمان ..» .

في هذه النقطة بالذات لا بد لي من العودة الى النص الروائي علني أعثر على الخيط الرفيع الموصل بين نشأة باسمة الأولى وسلوكيتها الجديدة، المشلة بمساحة الضوء هذه « الاقدام في الخب » .. ترى سلوكيتها الحالية هي امتداد طبيعي لمفاهيم مميزة تلقتها من أسرتها ، أم هي انعكاس لايديولوجية خاصة استمدتها من ثقافة معينة ، أم ما أقدمت عليه لم يكن سوى حاجات جسدية ورغائب غريزية ... ، كل المقاربات في الرواية لم تعطنا أكثر من لمحة سريعة ولكنها كافية عن باسمة ، فها هي أسرتها تلقي بابنتها في أحضان زيجة غير لائقة بصباها البكر وقوامها المصلحة المادية لامبدأ المشاركة المتكافئة الانسانية الواجب أن تكون في الزواج، « وهكذا وقعت في ذات يوم في شبكة من هذه الشباك وأصبحت زوجة لهيكل محنط ذي قدر عظيم من الهياكل الساكنة في هذه القصور كنت اذ ذاك صبية في الرابعة عشرة من عمري » ... هذا الموقف وحده يقول لنا أن كل مظاهر التحضر البادية على بيئة باسمة في عمقها لا يسكن غير التخلف ، وهذه الأسرة لا تملك الوعي لاعطاء فتاة متميزة ، باسمة الانسانة الأقرب الى الطفولة في محنتها هذه وحدها كسرت القيد وهذا ما يعطينا المؤشر الايجابي لشخصية باسمة ، انها تحمل نزعة الرفض الواعي ، أو الرفض الايجابي ، وتملك استعداداً فطرياً للقفزات النوعية ذات الطابع الخاص والتي تؤهلها لمركز الريادة فيما لو جاءت ظروف ساعدتها على شحذها ... « ثارت وقطعت الأربطة التي كبلوها بها وألقتها في وجه مكبليها » .

« انها قضية اعتراف بحريتي التي لم أستوهبها من أحد بل بيدي رفعت عنها حجبها وأزاحت عنها ستورها الخانقة » .

سؤال جديد يأخذ مكانه الآن : ما هي مجمل الأحاسيس والدوافع الموضوعية المحيطة بالشابين التي قادتهما لتلك العلاقة ، وبالأحرى أريد أن أسأل عن الدوافع غير المباشرة للوصول الى منطلق البداية ... ازاء ذلك نحن لا نملك الا اشارات بسيطة تعود الى ماضي الشابين وحياتهما الحالية ، وهذا غير كاف، الا أننا اطلعنا بالتفصيل على السبب المباشر لقدح تلك الشرارة وهو : أن البطلة كما عرفناها لا تتأخر عن حضور الاجتماعات السياسية والثقافية ، وفي احدى المحاضرات وسليمان كان المتحدث فيها ، جملة ما استثارت انتباه باسمة استوضحته عنها ... كان يمكن أن يسيّر كل شيء دون تعليق لكننا نفاجأ بقفزات باسمة العاطفية دون سابق انذار أو تمهيد لها ... مواقف باسمة هذه وقفزاتها تلك ، أعادتني بشكل أو بآخر الى عالم ايما بوفاري الروحي ، تلك المرأة التي لا تريد الاستسلام لواقع الحياة اليومية الراكدة ولونها الكابي الذي فرضه القدر ، بل تتوق الى حياة مملوءة باثارات لا تنتهي وفي نظرتها هذه للحياة تتجلى لنا تربيتها المشبعة بالرومانتيكية الخيالية ، وكان بنظرها امتلاء الحياة لا يعني سوى سعادتها الشخصية ، ولذلك كانت جميع تصرفاتها تحمل طابع الحلم الواهم ، والفارس الذي ستعجب به وسيكون شريك عاطفتها ورفيق هواها ، من يستطيع تغذية هذه النظرة ، بالاختصار انه النموذج الذي يخلقه الخيال ولا تصنعه الحقيقة ، وسليمان كان بالنسبة الى باسمة ذلك العالم ... وذلك النموذج ، من هو سليمان ؟؟ هو ذلك الشخص الذي يحمل كل المؤهلات الايجابية ... تلك المؤهلات التي تضع صاحبها في مكانة الانسان المرتجى ، « شاب طويل القامة ، رياضي الشكل ، له مكانته السياسية والاجتماعية ، محام ناجح ، اضافة الى ذلك يملك امكانات مادية تمكنه من تحقيق استقرار معيشي لائق لأسرته المقبلة » .

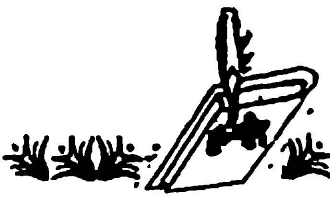


هـذه الواجهة هي ذاتها أحلام باسمة ، وهي العامل المؤثر لانجذاب باسمة عاطفياً ، ها هي تحدثنا عـن أحلامها في الرجل المناسب « شعرت بأنهـا في حاجة الى رجل غير عادي ، الى بطل عبقري ، أشبه بإله تعبـده) ... وما هي نظرتها الى ذاتها « كـل مؤهلاتي ، كل صفاتي الفاضلة ، مواهبي ، شهاداتي ، منزلة عائلتي ، لم ترفعني عـن أن أكون في عينيك مجرد جسد كجسد سعاد الراقصة » وفي مجال آخر تردد ذات المقولة « ربما كنت بحاجـة الى بطلة لم تجدها فيّ ، بحاجة الى انسانة لم أكنها فتثور الأنثى المتفوقة عندئذ في نفسي وتصيح : لا ، لا ، أتحداك وأتحداها . ماذا تريد، الجمال ، الأنوثة ، كرم المحتد، الحب ، الفكر ، المنطلق الصحيح ، هل تستطيع أن تجد امرأة تتحداني في هذه المناحي»... وأنا بدوري أسـأل باسـمة :

(وهي المدرسة ، المثقفـة ، الجميلة) ... ماذا تعني لك يا باسـمة كل هـذه المفردات التي تتعالين بها على بنـات جنسك ، وتتحدين بهـا الآخرين ، وتعتقدين أنها هي التي أعطتك حق التميز عن غيرك من النساء ، واعتقدت واهمة أن هذه المؤهلات كافية لأن يركض الرجل لاهثاً ليقدم لك الحب والزواج ، انني أرى العكس تماماً ، ان هـذه المفردات كان لها الدور الكبير في وصولك الى هذا الاحباط المعنوي، لأنك بنيت علاقتك على هـذه المفردات وحـدها ، وهذه المعاني وحدها لا تزيد المرأة الا تيهاً وغروراً ، لو أنك أبعدت عـن ذاتك هـذا التفوق المعتقد ، وتعايشت مع سليمان تعايش الانسان المحب للانسان المحبوب ، دون روتوش ، لكنت وصلت الى عمـق سليمان ، واستطعت القضاء على تردده ، واستطعت أن تفعلي شيئاً من أجله ومن أجلك ، هذه المفردات جميلة يا باسمة ولكنها تحتاج الى شيء آخر أهم منها الذات الانسانية وما تحوي ، وهذا ليس ذنبك على كل حال، انما ذنب المظاهر المخادعة لمجتمعاتنا – ومع الأسف ، أنت من جملة اللواتي تغذين منها ما يكفي، وبذلك قضيت على بذرة تفوقك ولم تعرفي الوصول الى هدفك في التعامل مع الآخر... ، وبهذا الشكل تعيش أحلامنا أكثر مما نعيش واقعنـا ، وسليمان كان النموذج الموافق لخيال باسمة ما ان التقته حتى استحوذ عليها وفي هذا دلالة كافية علىأن باسمة أحبت المفردات في سليمان وحدها وليس سليمان الداخلي، سليمان الفكر والممارسة ، باسمة لم تحب سليمان كما هو بل أحبتـه كما تريـده في خيالهـا .

« غريب أني أحبك لقوتك فتأبى الا أن تكون ضعيفاً ، تشبعت بك رواسب تقليدية لا تؤمن بها .. وتترك لهـا المجال لتسيطر عليك » وسليمان بدوره لم يعرف باسمة حق المعرفة ، سليمان وجد في باسمة الدفء في اليـد وليس في القلب ، وجـد الشكل الجسماني والمقومات الاجتماعية ، ولكنه لم يجـد حقاً ما يريده في ذاتية المرأة التي يحب ، ومن هنا نبع تردده ، انه لم يجد ضالته الحقيقية، التفاعل الداخلي للنغمات الانسانية التي تنساب ودون أن يشعر من ذاته الى ذاتها ، هـذه النغمات عندما تتمازج ، مهما كان المرء متردداً ومتشدداً في الاختيار ، يأخذ هـذا التجاذب مـداه ويصل بأطرافـه الى المبتغى ... ،

سليمان وباسمة اجتمعا حقيقـة ، وتداخـلا ، وتلاحما ، لكنهما بقيـا أغراباً ... وكان حوارهما حواراً صامتاً، حواراً في الفراغ ... ، ليولد اللاشيء ... باسمة عندما أعطت سليمان ذاتها وهبتها لنموذج في خيالها، ولم يكن سليمانعطاالله أبداً... ، وسليمان عندما عاشر باسمة وأعجب بها ، عاشر انسانة مختلفة عن غيرها من النساء اللواتي عرفهن أو مررن فيحياته، وليست باسمة بطلتنـا هـذه ...



في سير خط كهذا ماذا نعتقد ستكون النتيجة ، ها هو سليمان الذي لم يعرف للاستقرار معنى ، ولا للجدية وزناً ، يستقر جاداً على فراشة جديدة في أول صعودها الأنثوي ، البنى التحتية للرواية تشعرنا بأنه أحس السحر الداخلي الذي أخذه اليها وفي لحظة وكما رأينا يقضي على تردده ويحسم أمره ... ، كان الموضوع طبيعياً جداً لو لم تكن تلك الفراشة أخت باسمة الصغرى ... هنا تتولد دراما جديدة لتحلها باسمة بوقفة أخلاقية رفعتها الى مكانة عالية ... (ان تنسحب من الموقف وتعطي الحبيبين فرصة اللقاء) .

عقب هذا العرض ، وفي الوصول الى نهاية المطاف ، اشتقت ثانية الى « نورا ابسن » من هي نورا ؟... شخصية مسكينة عديمة الخبرة بصورة تدعو الى الاشفاق ، وأقرب وصف لشخصيتها هي تلك الجملة التي ناداها بها تورفولد « أنت أيها الشيء الصغير الذي لا حول له ولا قوة » . هذه السيدة التي كانت تماشي أسرتها بكل الصغائر المعاشة ودون أن تدرك ما تفعل حينما اصطدمت بما يمس شخصيتها الانسانية وجدت في ذاتها القوة الكافية لتقبل افلاسها وبكل سماحة وعدم عدائية ، وتفهم ، قالت جملة واحدة وحسب « أجل لقد بدأت أفهم » .

ثم صفقت الباب تلك الصفقة المشهورة لتعلن حرية المرأة المستقبلية ... باسمة الوجه المعاكس لشخصية نورا ، هي أستاذة ، مثقفة ، مدركة لأخطاء مجتمعها ، ومطلعة على كل أبعاده ، والأدق من ذلك تعرف تردد سليمان وعدم تيقنه من حبه لها ... الا أنها كانت تسير على مبدأ اطالة الشك استبقاء للأمل .. ورغم ذلك فقد فوجئت باسمة بما حدث وزلزلتها تلك الهزة الداخلية العنيفة ، وأنا أقرأ النهاية كنت أحس ان كل مسامة من مسامات كيان باسمة كانت تنضح زفرة حرى ... غرقت باسمة في بحر من الدموع ، ثم هاجرت خارج حدود الوطن ...

لو أن باسمة وقفت وقفة المتأمل لكل ثانية قد جرت خلال معرفتها بسليمان وأعادت الحساب مع نفسها ، لجنّبت ذاتها هذه الدموع ، ولاتخذت نظرة جديدة لمستقبل أكثر توافقاً مع نفسها مما كان ، وبعدها تحث خطاها وفي بلدها دون حاجة الى مغادرته لأي سبب كان ، وبذات النفسية الحلوة التي تحلت بها وهي تتنازل عن الموقف ، دون أنانية ، دون عدائية ، دون عقد ، وبتفهم كبير واستيعاب أكبر تتيقن بأن التوافق الظاهري وحده لا يجدي ، والتمازج السطحي دون العمق لا يكفي لبناء حب جذوره راسخة ، فلو كان توافقها مع سليمان متكامل الخطوط والأبعاد، ما كان هناك أية مشكلة ، أو عثرة ، أو خيبة أمل، ولوجدا ذاتهما معاً بطريق واحد، كان كل الذي يلزم باسمة تلك النظرة المتأنية للبدء من جديد ... ومع كل هذا لا أدين باسمه أبداً على وقفتها العاطفية تلك ، فللحقبة التاريخية التي وجدت فيها باسمة كان لها طابعها الرومانسي المسيطر ، وكانت نساؤنا آنذاك حالمات أكثر منهن واقعيات ، وينبغي أن نذكر أيضاً أن كل خطوة نوعية مميزة تتخذها الشخصية الانسانية في الحياة في زمن ما ، تفقد قيمتها تدريجياً بفعل التطور، الحتمي للأمور، فما كان مطلباً أساسياً لفتيات زمن قريب جداً منا في وقتنا الحاضر بات عادياً في نظر الجيل الجديد ، وما كان هدفاً ملحاً يبدو اليوم قد فقد بريقه وبات عديم الجدوى حالياً ، وهذا ما سيكون مستقبلياً وفي مجتمعات العالم كلها، اذ سنتحول ، وبعد عدة سنين أخرى الى مجتمع سابق لمجتمع لاحق ، له أفكاره الخاصة ورؤيته الجديدة .



وما أردت من مقارنة نورا ، باسمة ، أن أبيّن خصائص كل واحدة منها فحسب، بل أردت أن أقول ... ان المجتمع هو الذي يعطي أفراده هويتهم ، نورا وباسمة كل واحدة منهما عنوان مجتمعها ورسوله الى القارىء ، المرأة الغربية الممثلة بنورا رغم كل سلبياتها ومعاناتها في الموقف اللازم نراها قد حملت صلابة مجتمع كامل هذا المجتمع الذي وصل بأرضيته الى حضارات بتنا نحن - ومع الأسف - متأخرين جداً عنها ...

وباسمة هي رمز مجتمعها أيضاً ، بكل ايجابياته وتفوقه ، وأخلاقه ، في الأزمات لا نرى غير مجتمع متألم لا يستطيع أن يعبر عن ذاته تماماً لأنه من الأساس غير متمكن من خطواته وغير متماسك في بنائه الداخلي ، هذا المجتمع الذي يسير بأبنائه الى فجوات وهوّات لا نعرف أين سيكون مداها ...

* * *

هذه هي باسمة بين الدموع ، من الأعمال الروائية التي تحركت على مستويات كثيرة ، في وقت واحد ، وأخذت أبعادها بقوة وواقعية لتجسد لنا أموراً هامة من مجتمعنا .

قالت لنا - الرواية - من نحن ، ببساطة ، وصراحة ، ووضوح .

* * *

الحواشـي :

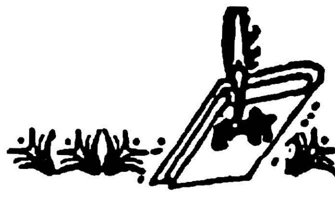
١ - « باسمة بين الدموع » الرواية الاولى للدكتور عبد السلام العجيلي ط ١ ١٩٥٩ .

٢ - ابسن النرويجي ، دراسة للكاتبة الانكليزية « ميوريل برادبروك » ترجمة : فؤاد كامل .

٣ - تولستوي - رف. كريستيان - ترجمة عبد الحميد الحسن - مقدمة نقدية .

٤ - الابداع الفني والواقع الانساني ، م. خرابتشنكو . ترجمة : شوكت يوسف .

* * *



فهرس الكاتب العربي

السنة الثالثة

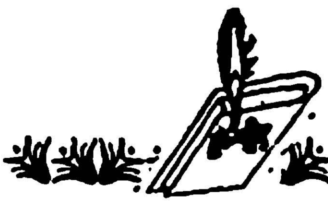
□ نـــدوات □

نـدوة : الأدب والأدباء بمواجهة النزعات الانعزالية والاقليمية في الثقافة العربية ·











□ الشعـــر □

□ كلمـــات □